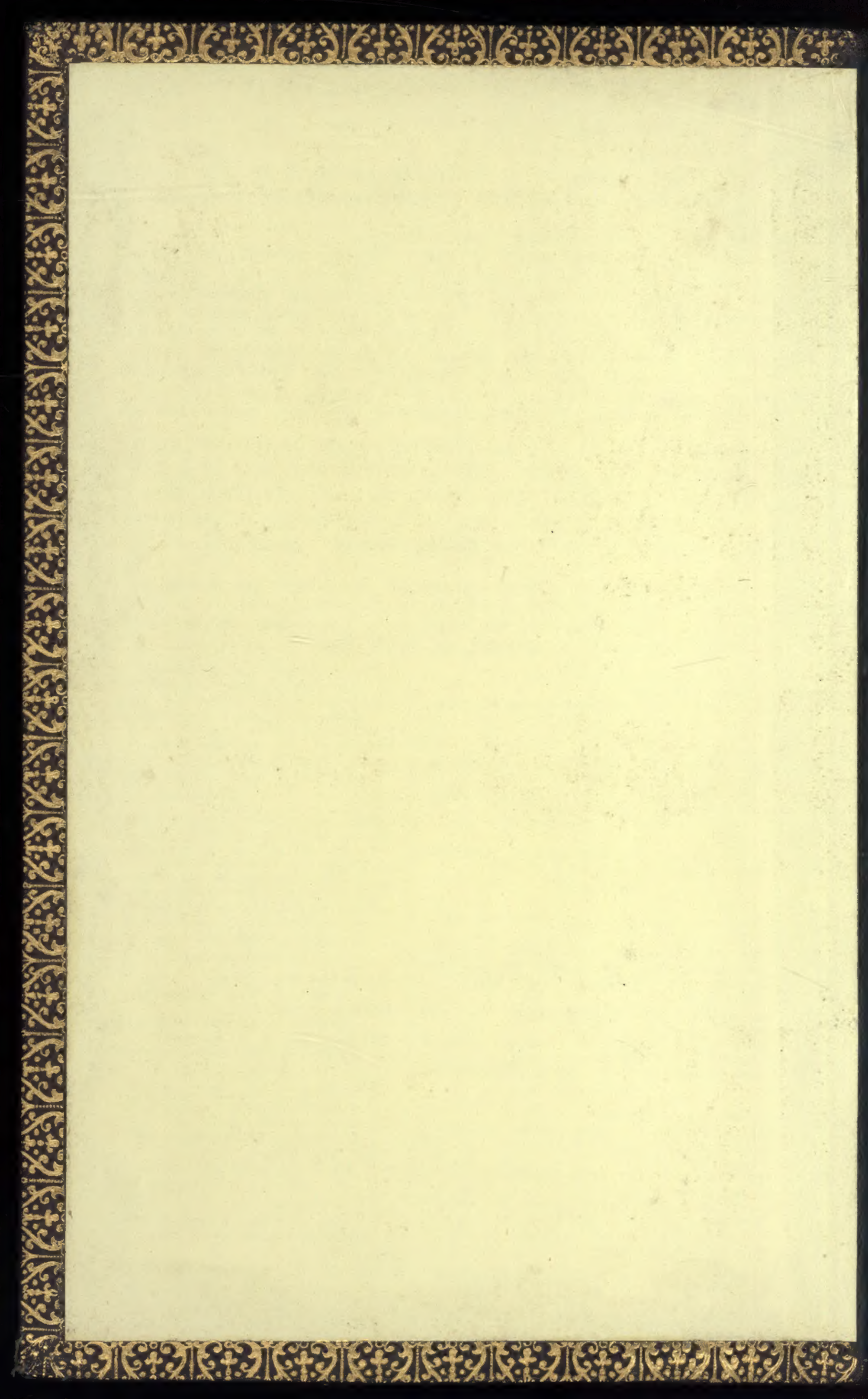


Torso.

Kunst, Künstler und Kunstwerke der Alten.

Von

Adolf Stahr.

In zwei Theilen.

Zweiter Theil.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1855.

Inhalts-Verzeichniß.

Erste Abtheilung.

Seite

I. Lysippus und die Zeit Alexander's des Großen . . 1—60
Uebergang zur historischen Monumentalkunst 3
Lysippus der Phidias derselben 4
Die Macedonier und ihre Civilisation . . . . —
König Archelaos, deren Begründer . . . . —
König Philippus, Amyntas' Sohn 5
Alexander der Große und sein Verhältniß zur Bildung . —
Verbreitung der griechischen Kunst unter seinen Nachfolgern 6
Zeit der Kunstkennerschaft 7
Alexander's Kunstliebe und Verdienste um die Kunst . . 8
Lysippus und seine Werke 10
1. Lebensumstände . . . . —
Zahl und Material der uns bekannten Werke . . . 11
Verbreitung seiner Werke im Alterthum 13
Umfang der dargestellten Gegenstände . . . . . . —
2. Seine Götterstatuen . . . . —
Schöpfer des Poseidon-Ideals 14
Erhaltene Poseidonsstatuen in Dresden, Rom und Holkham . . . . —
3. Das Ideal des Herkules, von ihm geschaffen . . 14—16

Erhaltene Herkulesbilder.

a) Der Herkules Farnese 16
Flora Farnese, Pendant zu demselben 19
b) Der Torso des Vatikan 20
Apollonius, der Meister desselben 26
c) Herkules mit der Hirschkuh 27
d) Herkules mit dem Telephus 28

Seite
4. Lysippus als historischer Portraitkünstler . . . 29
Seine Darstellungen Alexander's des Großen 30
Die Granikosgruppe 32
Die Gruppe der Löwenjagd 33
Häufigkeit der Alexanderbilder im Alterthum . . . . —
Erhaltene Alexanderbilder.
Statuen: a) Die Gabinische Alexanderstatue 34
b) Die Rondaninische Alexanderstatue 35
c) Die Herkulanische Reiterstatue Alexander's . . 36
Büsten und Köpfe: d) Die Büste des Louvre 37
e) Der Alexanderkopf des Kapitols . . 38
f) Kopf des sterbenden Alexander . . 39
Bildnisse der Marschälle Alexander's, von Lysippus . . . 41
Keins derselben in Kopien erhalten 42
Bronzebüsten des Ptolemäus und der Berenike . . . . —
Kameenköpfe des zweiten Ptolemäus und der Arsinoë . . —
5. Kolossalbildungen zur Zeit Alexander's . . . . —
Lysippus und sein 40 Ellen hoher Jupiter . . . . . . —
Der Architekt und Bildhauer Stasikrates und seine kolossalen Projekte . . . . —
6. Lysippus als Thierbildner . . . . —
Eigenthümlichkeiten der Lysippischen Kunst 43
Parallele mit Myron . . . . —
Lysipp's »ungezäumtes Roß« . . . . —
» »trunkene Flötenspielerin« 44
» »Hündin, welche ihre Wunden leckt« . . . . . —
Erhaltene Werke:
a) Die vier Rosse der Markuskirche zu Venedig . . . —
7. Idealstatuen 45
a) Der Athlet mit dem Schabeisen 46
Wichtigkeit dieses Werks für die Charakteristik der Kunst Lysipp's und ihre Abweichung von Polyklet . . . 48
b) Der Kairos (Gott der Gelegenheit) 50
8. Euphranor, Bildhauer und Maler, älterer Zeitgenoß Lysipp's 53
Sein Paris erhalten in einer Statue des Vatikan . . . 54
9. Schule und Schüler des Lysippus . . . . —
Seine drei Söhne: Daïppos, Boëdas und Euthykrates . . —
Erhaltene Werke:
a) Der Adorant (betender Knabe) des Berliner Museums 55
Andere Schüler des Lysippus:
1. Eutychides 56
Seine »Stadtgöttin von Antiochia« . . . . —
Erhaltene Werke:
a) Die Antiochia mit dem Orontes im Vatik. Museum . —

Seite
2. Chares aus Lindos in Rhodus, Lieblingsschüler Lysipp's . 58
Sein »Rhodischer Koloß«, Statue des Sonnengottes . —
Chares, Stifter einer neuen Kunstschule auf Rhodus . 59
Andere Schüler der Lysippischen Schule . . . . . . —

II. Die griechische Kunst nach dem Siege des macedonischen Königthums . . . . 61—72
Zurücktreten der alten Kunstschulen des griech. Festlandes 63
Asien, Hauptsitz der griechischen Kunst dieser Periode . . 64
Veränderung des inneren Wesens der griechischen Kunst . —
Realismus in der Kunst 65
Die Kunst als Fürstendienerin 66
Bestand der alten Kunstschulen zu Athen, Sikyon, Argos u. s. f. 68
Beginn eines historischen Studiums der älteren Kunst . . —
Kennerschaft und »Bravour« 69
Hauptsitze der Kunst in der Periode nach Alexander dem Großen . . . . —
a) Rhodus und seine Kunst 70
Hauptkünstler: Chares von Lindos . . . . . . —
Glanz und Reichthum der Insel . . . . . . —
Neigungen des dortigen Kunstgeschmacks für das Kolossale und für das Pathetisch-Erhabene (Laokoon, Farnes. Stier) 70
Für das idyllische Genrebild (Knabe mit der Gans, — Dornauszieher) 71
Dauer der Blüthezeit rhodischer Kunst . . . . —
Rhodische uns bekannte Künstler . . . . . . —
b) Pergamon und seine Kunstschule 71
Werke: Sterbende Fechter, — Barbarengruppe der Villa Ludovisi 72
c) Ephesus und seine Kunstschule . . . . —
Die drei »Agasias« . . . . —
Der Borghesische Fechter . . . . —
d) Aegypten.
Das Ideal des Serapis . . . . —
Die Hermaphroditen . . . . —

III. Die erhaltenen Hauptwerke der Plastik aus der Zeit der drei Kunstschulen zu Rhodus, Pergamon und Ephesus . . . . 75—120
1. Die Laokoonsgruppe . . . . 75— 85
Von Goethe und Lessing gefaßt als plastische Darstellung der antiken Tragödie 75
Die Sage von Laokoon 76
Beschreibung des Kunstwerks . . . . —

		Seite
	Der vom Künstler gedachte Moment	76
	Winckelmann's Schilderung	78
	Schriften über das Werk	79
	Größenverhältniß der drei Figuren zu einander	—
	Auffindung des Werks	80
	Bearbeitung des Marmors an demselben	—
	Plinius' Bericht über das Werk	—
	Zeit des Werks: nach Winckelmann die Zeit Alexander's, nach Lessing u. A. die Zeit des Kaisers Titus	—
	Agesander von Rhodus, der Erfinder der Gruppe	81
	Sein Sohn Athenodorus und sein Schüler Polydorus sind die Mitarbeiter des Meisters	82
	Die Gruppe ist aus fünf Stücken zusammengesetzt	—
	Gründe der Unbekanntheit dieser drei Künstler	—
	Gründe, warum aus der Zeit von Pompejus bis auf Plinius uns nur so wenige Künstlernamen bekannt sind	83
	Kunstcharakter der Laokoonsgruppe	—
	Eindruck derselben auf den Beschauer	—
	Ein Geständniß Dannecker's	84
	Darstellung körperlichen Leidens in der griechischen Plastik	—
	Wiederholungen der Laokoonsgruppe im Alterthum	85
2.	Die Gruppe des Farnesischen Stiers (il Toro Farnese)	86—92
	Die Sage von Amphion und Zethos	86
	Die Künstler der Gruppe: Apollonius und Tauriskos	87
	Versetzung der Gruppe aus Rhodus nach Rom	—
	Ansichten über den Charakter des Werks	—
	Das Süjet und seine Mängel	—
	Mängel der Ausführung	88
	Welcker's Ansicht und Kritik derselben	—
	Richtige Würdigung des Werks	89
	Eigentliches Motiv des Künstlers	90
	Der Stier und seine Bewegung die Hauptsache	—
	Zustand, in welchem das Werk auf uns gekommen	91
	Behandlung der Basis	92
3.	Der sterbende Fechter und die Ludovisische Barbarengruppe	93—97
	Beide Werke sind Darstellungen von Individuen einer barbarischen Nationalität	93
	Diese Nationalität ist die der Kelten	—
	Die vier Pergamenischen Künstler: Pyromachos, Isigonos, Antigonos, Stratonikos, Darsteller der Kämpfe zwischen Hellenen und Kelten	94

	Seite
Komposition des Originalwerks der großen Kampf- und Schlachtgruppe jener vier Künstler	94
Schilderung der Leibesbeschaffenheit der Kelten nach den Alten	95
Sie paßt völlig auf die beiden erhaltenen Werke . . .	—
Pyromachos der bedeutendste der vier Künstler	96
Aeltere Darstellungen von Barbaren in der griech. Plastik	—
Revolution in der Kunst durch dies neue Naturstudium .	97
Idealisirung des barbarischen Typus	—
a) Die Ludovisische Gruppe	97—99
Aeltere Benennung Paetus und Arria, woher sie stammt?	97
Nibby entdeckte die gallische Nationalität der Personen	98
Schilderung der Gruppe	—
b) Der sterbende Fechter des Kapitols . . .	99—104
Byron's Stanzen	99
Schilderung des Werks	100
Kresilas' sterbender Krieger, vielleicht Vorbild des Meisters, der den Fechter schuf	101
Poetischer Werth der Benennung des »sterbenden Fechters«	102
Barbarendarstellung in der römischen Plastik . . .	—
Bedeutung beider Kunstwerke in Bezug auf die Entwickelungsgeschichte der hellenischen Plastik . . .	103
Das Charakteristische, Das Individuelle, Das Nationaltypische } treten an die Stelle des abstrakten hellenischen Schönheitsideals	—
4. Der Borghesische Fechter des Agasias	105—110
Meister: Agasias, Sohn des Dositheos von Ephesus . .	105
Schilderung des Werks	106
Bedeutung des Momentanen in der Stellung	107
Erhaltene Kunstwerke, welche Darstellungen eines Momentanen sind	—
Menschlicher Realismus vorherrschender Charakter des Werks	108
Die Benennung »Fechter« woher?	—
Ein Vorbild des Agasias, der »Deïphobos«	109
Zeitalter des Agasias	110
5. Die Hermaphroditen	110—116
Das Kunstideal des Hermaphroditen gehört der Zeit nach Lysippus an	110
Polykles, der Erfinder desselben (um 150 v. Chr.) . . .	—
Erklärung des Namens Hermaphrodit	111
Mythe von der Nymphe Salmakis	—

Seite
Der alte asiatische Hermaphroditus, ein mannweibliches Doppelwesen, Gegenstand des Kultus 112
Umbildung der religiösen Vorstellung durch die Kunst —
Umstände, welche dieselbe beförderten . . . . . . —
Sinn für die Schönheit halbentwickelter männl. Bildung 113
Verirrung desselben . . . . —
Zweideutiger Werth des Hermaphroditenideals . . 114
Geschmackvolle Behandlung des gefährlichen Stoffs . —
Erhaltene Darstellungen:
Der Borghesische Hermaphrodit 115
.6 Drei Genrebilder.
a) Der Knabe mit dem Schwan im Mus. Kapitolinum (ist Kopie einer Komposition des Boëthos) 117
b) Knabe mit der Maske im Mus. Kapitolinum . 118
c) Der Kapitolinische »Dornausziehende Knabe« . —
IV. Griechische Kunst im alten Italien . . . . 121—162
1. Land und Volk der alten Etrusker 123
Dunkel ihrer Sprache und ältesten Geschichte . . . —
Leibliche und geistige Verschiedenheit von den Griechen 124
Berühmt durch Industrie und Kunsthandwerk . . . 125
Abriß ihrer Geschichte 126
2. Kunst und Kunstwerke der alten Etrusker.
Geschichte unseres Wissens von beiden 128
Resultate der neuesten Forschungen 129
Aegyptische Einflüsse 130
Zusammenhang mit dem Orient . . . . —
Die Plastik in Thon, vorzugsweise nationale Kunst bei den Etruskern 131
Reichthum an Erzbildwerken 132
Seltenheit der Marmorbildwerke . . . . —
Ein Beispiel des »tuskanischen« Styls 133
Einfluß des griechischen Kunststyls 134
3. Rom's Kunstanfänge.
a) Aelteste Geschichte Roms 136
Erbauung der Stadt . . . . —
Bewohner des ältesten Roms 137
Zusammenhang mit dem griechischen Stamme . 138
Religion und Götterthum 139
b) Bildende Kunst in Rom zur Zeit der Könige . 141
Uebersiedelung etruskischer Kunst nach Rom . 143
Aelteste Künstler und Kunstwerke 144
c) Die ersten zwei Jahrhunderte der Republik . . 147
Roms Glanz unter den letzten Königen . . . —
Roms Schwäche nach dieser Zeit 148

Seite
Gallische Verwüstung 149
Neuer Aufschwung . . . . —
Die Kunst in dieser Zeit 150
Plastik . . . . —
Malerei 151
d) Erhaltene Werke aus dieser Zeit:
Die Kapitolinische Wölfin 153
Die Ficoronische Cista 155
e) Denkmäler etruskischer Plastik:
Die Chimära von Arezzo 159
Der etruskische Redner 160

V. Die Restauration der griechischen Bildkunst in Italien (156 bis 30 v. Chr.) . . . . 163—180
Künstler, welche den Beginn derselben bezeichnen . . . 165
Zustand der Kunst in Griechenland zu dieser Zeit . . 167
Athen noch immer Sitz der Kunst 168
Ausgang der Restauration von Athen aus . . . . . —
Frühere Künstler in Rom 169
Griechische Künstler in Rom um das Jahr 168 v. Chr. 170
Polykles 171
Timokles . . . . —
Philiskos . . . . —
Polycharmos . . . . —
Pasiteles 172
Seine Schule 174
Menelaos, Schüler des Pasiteles . . . . —
Charakter der Schule des Pasiteles 175
Arkesilaos 176
Avianius Evander 177
Koponius 178
Decius 179

VI. Cicero und sein Verhältniß zur Kunst . . . . 180—224
1. Cicero's Verhältniß zur Kunst im Allgemeinen . . 183
» » » Baukunst 184
» » » Plastik 185
Kunstschmuck seiner Landhäuser . . . . —
Seine Kenntniß der griechischen Kunstgeschichte . . 187
Kunstausdrücke in seinen Schriften 188
Scheinbare Geringschätzung der Kunst und ihrer Werke 189
Grund derselben 190
Verres, der Kunsträuber und Kunstenthusiast . . . 191
Cicero als Kunstphilosoph 192
Sein Idealismus 194

Seite

Reichthum an kunsthistorischen Notizen in den Schriften Cicero's 196
Verhältniß der gebildeten Römer zur Kunst zu Cicero's Zeit 198
Beispiele von Kunstschwärmerei 199
Plastische Kunstwerke als Schmuck von Privatwohnungen 200
2. Kunstgeschmack und Kunstbildung in Rom seit dem Hannibalischen Kriege 202
Marcus Marcellus, der Kunstfreund 203
Die altrömische und die hellenisirende Partei . . . 204
Fortschritte der griechischen Bildung in Rom . . . 206
a) In der Poesie und Geschichtschreibung . . . . —
b) In der Architektur und Plastik 207
Aemilius Paullus . . . . —
Lebensstellung griechischer Künstler in Rom . . . 208
3. Die Kunsträubereien der Römer 211
Beurtheilung derselben . . . . —
Sie waren anfänglich religiöser Brauch . . . . . —
Erstes Beispiel 212
Nachahmung desselben 213
a) Durch Fabius Maximus . . . . —
b) Durch M. Marcellus . . . . —
M. Marcellus' Portrait 229
c) Durch Q. Flamininus 213
d) Durch Aemil. Paullus 214
e) Mummius, Sulla u. a. m. . . . . —
4. Wirkung der in Rom vereinten Kunstfülle auf Bildung und Geschmack des Volks 216
5. Julius Cäsar und die Kunst 220
Gruppe: Venus, den Mars entwaffnend 223
VII. Erhaltene Kunstwerke der Restaurationsperiode 225—248
Aeltere erhaltene Denkmäler:
Sarkophag des Scipionengrabes 227
Spätere Werke:
1. Gruppe des Orest und der Elektra in der Villa Ludovisi 229
Theatralischer Charakter des Werks 230
2. Der Athlet des Stephanos in Villa Albani . . . 233
3. Löwenrelief im Palast Barberini . . . . —
4. Venus im Bade, von Polycharmos 234
Kunstbetrug im alten Rom 235
5. Musengruppe des Vatikan 236
6. Kolossalstatue der Melpomene im Louvre 238
7. Der Sextus Pompejus im Louvre 240

Seite
8. Der Satyr des Apollonius in der Egremont'schen Sammlung 240
9. Der Schleifer in der Gallerie zu Florenz 241
10. Karyatiden in Villa Albani und im Vatikan . . . 244
11. Juno Lanuvina 246
VIII. Die römische Kaiserzeit von Augustus bis Hadrian . . . . 249—301
Einfluß der politischen Veränderung auf die Kunst . . 251
Mangel an Nachrichten über die Künstler dieser Zeit . 252
Stellung derselben im Leben 253
Die Künstler waren fast alle Griechen 254
Ueber die Ausdrücke: »griechische und »römische Arbeit« —
Realismus der römischen Kunst 255
Vorwiegend historischer Charakter derselben 256
Gegenstände der römischen Plastik:
Einfluß des römischen Charakters auf die Plastik . . 258
a) Religion: Die römischen Götter . . . . —
Uebertragung griechischer Götter und Götterideale in die Religion und Kunst der Römer . . . 259
Juno Lanuvina, Venus Victrix, Göttin Roma 260
Allegorische Personifikationen 261
Ausbreitung der Allegorien in der Kunst 262
b) Politik: Historischer Charakter der römischen Plastik 261
Das Monumentalportrait 262
Ausdehnung des Reliefs bei den Römern . . . 264
Ausdehnung des Monumentalportraits auf die Darstellung besiegter Länder und ihrer Fürsten . 265
c) Das Privatleben: Gesteigertes Kunstbedürfniß desselben 266
Umschwung des Privatlebens seit Augustus . . 267
Allgemeine Vermehrung des Interesses für die bildende Kunst 268
Kleopatra 269
Kunstbeförderer zur Zeit des Augustus 271
1. Asinius Pollio . . . . —
2. Agrippa 272
3. Herodes der Große von Judäa als Kunstfreund 273
Kunstsammlungen in Rom 274
Enthusiasmus für »alte Kunstwerke« . . . —
Weihung von Kunstwerken in Heiligthümer 275
Verhältniß der Kaiser zur Kunst 276

Seite
Tiberius 276
Nero selbst Plastiker und Maler . . . . —
Vespasian und seine Nachfolger 278
Die Litteratur und die Kunst 279
Verhältniß der griechischen zur römischen Litteratur in dieser Beziehung 280
a) Philosophen: Anfeindung der Kunst bei Seneca vom moralischen Standpunkte 281
b) Dichter: Horaz . . . . —
Virgil 285
Ovid 286
Properz 287
Petronius 290
Papinius Statius . . . . —
c) Prosaiker: Varro 291
Tacitus 292
Vellejus Paterkulus . . . . —
Plinius der Jüngere . . . . —
Plinius der Aeltere . . . . —
Quinctilian 293
Plutarch 294
Lucian 296
Aeltere griechische Meister, von denen sich nachweislich berühmte Werke in Rom befanden 297
Kalamis, Pythagoras, Myron, Phidias — Angabe der Werke . . . . —
Polyklet, Strongylion, Nikeratos, Naukydes, Skopas, Praxiteles, Euphranor, Lysippus 298
Timotheos, Bryaxis, Leochares, Sthennis, Kephisodot, Silanion, Papylos, Eutychides 299

Seite
Mentor 299
Amphistratos . . . . —
Werke Rhodischer Künstler 300
IX. Erhaltene Hauptwerke aus der Zeit von August bis Trajan . . . . 301—344
Venus und Bacchus, warum vorzugsweise in dieser Zeit von der Kunst dargestellt? 303
1. Bacchus auf den Faun gestützt, Kolossalgruppe der Rotunda des Vatikan 305
Statuen in Hälften getheilt 306
2. Der Barberinische Faun in München 307
3. Venus Kallipygos (aux belles fesses) 309
4. Die schlafende Ariadne des Vatikan 311
Verschiedene Erklärungen des Werks vor und nach Winckelmann von: Winckelmann, Fea, R. Rochette, Visconti, Fr. Jacobs und Ottfr. Müller . . . . —
Beschreibung des Werks 312
5. Der Nil des Vatikan 314
Beschreibung und Erklärung des Werks . . . . . —
Künstlerischer Werth desselben 316
Das Original war von Basalt . . . . —
6. Der Tibris des Louvre 317
7. Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklus 319
8. Der Vatikanische Apollon 320
Berühmtheit des Werks 321
Erster Eindruck 322
Die Situation 323
Feuerbach's Deutung 324
Charakter des Apollon 326
Zeit des Werks 327
Richtiger Standpunkt für die Betrachtung 328
9. Hauptbildwerke von Herkulanum und Pompeji . . 329
a) Die drei weiblichen Statuen des Dresdner Museums 330
b) Die Reiterstatuen der Balbi 331
c) Der ruhende Merkur von Bronze 332
10. Bildwerke der Architekturmonumente 333
a) Reliefs am Titusbogen . . . . —
b) Andere Triumphalreliefs 334
c) Die Trajanssäule 335
Pracht des Trajanforums . . . . —
Sitte der Säulen-Statuen 336
Beschreibung der Trajanssäule 337
Höhenmaße derselben 338

Seite
Reliefs des Piedestals 338
Reliefs der Säule 339
Charakter derselben 340
d) Reliefs aus Trajan's Zeit am Konstantinsbogen 342
X. Hadrian und die Kunst seiner Zeit . . . . 345—408
Hadrian und seine Zeit 347
Biographische Quellen 348
Jugendgeschichte 349
Seine Gemahlin Sabina und deren Bildnisse 350
Plotina, Trajan's Gemahlin 352
Hadrian's Verhältniß zu ihr 353
Plotina's Büsten 354
Hadrian's Charakter als Staatsmann, Regent und Mensch 355
Seine Diener Similis und Turbo 361
Hadrian und die Wissenschaft 362
Seine Politik 365
Die römische Welteinheit 366
Die Romantik der Zeit Hadrian's 368
Der altrepublikanische Bürger und der Proletarier des kaiserlichen Roms 369
Das romantische Weltbewußtsein jener Zeit und seine Basis, das Kolossale 371
Kolossalität der Kunstcharakter jener Zeit 372
Hadrian als Städteerbauer 373
Seine Bauten in und für Athen 374
Der Tempel des Zeus Panhellenios 375
Motive der Kunstunternehmungen 376
Hadrian's Villa zu Tibur 378
Das Antinousideal 381
Antinous und Hadrian . . . . —
Hadrian's Aberglaube 383
Antinous' Tod und Vergötterung 385
Antinous das letzte Ideal der alten Plastik 387
Hauptcharakter desselben 388
Große Zahl der erhaltenen Antinousbilder 389
Erhaltene Bildwerke:
1. Der Antinous des Kapitolinischen Museums . . . 390
2. Kolossalkopf von Villa Mondragone in Paris . . . 391
3. Kolossalkopf des Kapitols . . . . —
4. Relief der Villa Albani 392
5. Kolossalstatue des Lateran . . . . —
6. Marmorbüsten Hadrian's und ihr Ausdruck . . . 394
Wichtigkeit der Antinousdarstellungen für die Kunstgeschichte 394

Seite
Würdigung der Hadrianischen Kunstperiode 395
Hadrian's Tod und sein Grabmal 396
7. Die Gruppe von San Ildefonso 397
Verschiedene Deutungen und Urtheile . . . . . . —
Beschreibung 398
Erklärung der Gruppe 399
Aehnlichkeit der einen Figur mit dem Apollo Sauroktonos 400
Schluß: Letzte Schicksale der griech. Bildkunst in Italien 403
Die Sarkophagreliefs 404
Das Kapitolinische Sarkophagrelief 407

Zweite Abtheilung.

XI. Römische Kaiserbildnisse . . . . 409—444
Alte Sammlungen derselben 411
Zwei Klassen der Kaiserbildnisse 412
a) Ikonische / b) Vergöttlichte } Darstellungsweise . . . . —
1. Kaiser Augustus und sein Haus 413
Auf geschnittenen Steinen 414
Fünf Statuen des Augustus, in England, Venedig, im Vatikanischen und Kapitolinischen Museum . . —
Büsten des Vatikan und Kapitol . . . . —
Kolossalbüste der Münchener Glyptothek 415
2. Tiberius, Piedestal seiner Ehrenstatue zu Puzzuoli —
Sitzende Statue im Vatikan als Jupiter . . . . —
» » » » mit Bürgerkrone . . —
Kolossalkopf des Vatikan 416
3. Livia, August's Gemahlin, Statue als Göttin Salus im Vatikan . . . . —
Statue als Göttin Ceres im Louvre . . . . —
Kopf der Livia auf einer Euterpe im Louvre . . . —
4. Julia, Tochter August's, Gewandstatue als Ceres im Louvre . . . .
5. Drusus der Aeltere, Besieger des Arminius, Bronzebüste 417
6. Germanikus, sein Sohn, Portraitstatue des Louvre 418
Germanikus des Kleomenes, im Louvre . . . . . —
7. Drusus Cäsar, Tiber's einziger Sohn erster Ehe —
Statue des Pariser Museums, bei Visconti . . . —
8. Agrippina die Aeltere (Gemahlin des Germanikus), sitzende Portraitstatue des Kapitols 419
Kolossalfigur zu Dresden 420

Seite
9. Caligula, nackte Marmorstatue des Vatikan . . . 420
Bronzebüste bei Visconti . . . . —
Mutter und Schwester Caligula's, als Musen, in der Dresdner Gallerie . . . . —
10. Claudius, erhaltene Portraits . . . . —
Madrider Kolossalbüste 421
11. Agrippina, Nero's Mutter, Statue in Neapel . . 422
Büste in Palast Chigi zu Rom . . . . —
12. Messalina . . . . —
Messalina und Britannikus, Marmorgruppe des Louvre . . . . —
13. Nero als pythischer Sieger, Marmorkopf des Vatikan 423
Marmorkopf des Louvre 424
Kolossalstatue des jugendlichen Nero, zu München . —
14. Galba . . . . —
15. Otho, Marmorkopf des Vatikan . . . . —
16. Vitellius, vorhandene Portraits zweifelhaft . . . 411
17. Portraits des Feldherrn Corbulo 425
Kaiser des Flavischen Hauses.
18. Vespasianus, Kolossalbüste d. Farnesischen Sammlung 426
Bronzekopf des Louvre . . . . —
19. Titus, Marmorstatuen des Louvre und Vatikan . . 427
Marmorbüsten . . . . —
20. Julia, Titus' Tochter, Marmorstatue (bemalte) des Vatikan . . . . —
21. Domitianus, Kolossalstatue zu München 428
22. Domitia, seine Gemahlin, Marmorstatue als Hygieia 429
23. Nerva, sitzende Kolossalstatue des Vatikan . . . —
24. Trajanus, Büste der Fesch'schen Sammlung . . 430
25. Plotina, seine Gemahlin . . . . s. S. 354
26. Hadrian . . . . s. S. 394
27. Sabina, seine Gemahlin . . . . s. S. 350
28. Antoninus Pius, Kolossalstatue des Vatikan . . 431
Kolossalkopf des Louvre . . . . —
29. Faustina, seine Gemahlin, zahlreiche Büsten (vergl. S. 437) 431
30. Marc Aurel, bronzene Reiterstatue auf dem Kapitol —
Schicksale des Werks 432
Beschreibung . . . . —
Ueber Reiterstatuen im Allgemeinen 434
Bronzeroß gefunden 1849 in Rom 433
31. Lucius Verus, Kolossalbüste (marmorne) des Louvre 436
32. Kommodus, jugendliche Büste des Kapitols . . . 437
Reiterstatue des Vatikan . . . . —

Seite
33. Pertinax, Büste 438
34. Didius Julianus, Statue zu Kassel . . . . . —
35. Septimius Severus, Bronzestatue des Palast Sciarra in Rom . . . . —
Portraitbüste zu Paris . . . . —
a) Geta, sein Sohn, einzige erhaltene Büste . . —
36. Caracalla, Büste zu Neapel 439
37. Julia Domna, Mutter Caracalla's . . . . . . —
Portraitstatue des Louvre 440
Kolossalbüste des Vatikan 441
Abnehmbare Perrücken von Marmor . . . . . . —
38. Heliogabal, Büsten im Louvre, in Dresden und München . . . . —
Statue als bärtiger Bacchus im Vatikan . . . . —
39. Julia Soaemis, seine Mutter, als Venus aus dem Bade steigend . . . . —
40. Gordianus III., Büste des Louvre 442
41. Gallienus, Büste des Louvre . . . . —
42. Konstantin der Große, Statue des Lateran . . . —
Bronzestatue . . . . —
43. Julianus Apostata, Statue in Paris . . . . —
Lange Dauer der Portraitplastik 443
XII. Ueber das Kolossale in der Plastik . . . . 445—469
Begriff des Kolossalen 447
Verwandtschaft mit dem Religiösen . . . . —
Innerer Widerspruch . . . . —
Die Götter Homer's . . . . —
Die Götterkolosse des Orients 448
Architektonischer Charakter der Kolossalstatuen in Aegypten 449
Schönheit des Kolossalen . . . . —
Das »Despotische,« »Bannende« in demselben . . . 450
Die Griechen sind in den Idealbildungen ihrer Götter vom Kolossalen ausgegangen 451
Es ist ein orientalisches Element in der hellenischen Kunst 452
Aelteste griechische Kolossalbilder 453. 455
Hellenische Aesthetik des Kolossalen 454
a) Gegenstände: nur Götter und Halbgötter . . . 454. 457
b) Auch unter diesen nur einzelne bestimmte . . . 455. 457
Ableitung des Ausdrucks »Koloß« . . . . —
Der Tempel und das Tempelbild . . . . —
Stoff und Technik der Kolossalbildwerke im griechischen Alterthum 456
Statuen von Menschen bei den Griechen nie kolossal . 458
Das Kolossale in der Plastik bei den Römern . . . —

	Seite
Ging gleichfalls vom Religiösen aus	458
Kolossalität der Kaiserbilder	459
Beispiele	—
Zenodor's kolossaler Nero	460
Kolossales Portrait Nero's in Farben	461
Neuere Kolossalwerke der Plastik	—
Schwanthaler's Bavaria	462
Bedingung der plastischen Kolossalität durch den Raum	463
Kolossale Wirkung in kleiner Darstellung	464
Lysipp's Herkules Epitrapezios	—
Grenze des Kolossalen in der Plastik	465
Rauch's Friedrichsdenkmal	—
Die Kolossalplastik der modernen Zeit	—
Gegenstände derselben	466
Piedestal (Basis) und Bildsäule	467—469

Anhang.

I. Die Antiken-Museen Europa's	473—478
II. Verzeichniß der besprochenen Hauptwerke nach den Orten und Museen, wo sie sich befinden	479—490
III. Die griechischen Künstler in chronologischer Uebersicht	491—500

Erste Abtheilung.

I.

Lysippus und die Zeit Alexander's des Großen.

Die macedonische Zeit und ihre Kunst.

Die streng religiöse Kunst bildet den Anfang, das Kultusbild den Zweck der ältesten griechischen Bildkunst. Die Vollendung der Technik verbunden mit der gewonnenen geistigen Freiheit führen die Kunst aus der religiösen Starrheit und Strenge zur Schönheit des vollendeten Götterideals. Aus dieser Welt des Ideals drängt der unaufhaltsame Zug der weiteren Entwickelung die Kunst hinaus in die Welt der Wirklichkeit, des historischen Realismus. Dieser Uebergang der götterbildenden hellenischen Plastik zur historischen Monumentalkunst, welche in der römischen Welt ihre Vollendung findet, beginnt mit Alexander dem Großen und der Zeit des macedonischen Griechenthums, in welche wir jetzt eintreten.

Für diesen Uebergang der Bildkunst ist Lysippus, der letzte in dem Triumvirat der großen Künstler des vierten Jahrhunderts, der geniale Vertreter. Zwar bildet auch er noch Götter. Er schafft sogar noch, oder vollendet doch das Ideal eines Gottes; aber seine Hauptwerke sind historischer Art, sind historische Portraitdarstellungen. Alexander und

seine Kriegsfürsten und die Großthaten beider, das sind die Stoffe, in deren Darstellung sich vorzugsweise sein Genie verherrlicht. Der Gott aber, dessen Ideal zu vollenden ihn die Zeit des welterschütternden macedonischen Eroberers begeisterte, ist kein anderer als der leidenschaftlich bewegte Zeus des Meeres, der weltumfassende Erderschütterer Poseidon. Der Heros endlich, dessen Ideal er dem ruhelosen Weltbezwinger an die Seite stellte, war der rastlos die Welt durchkämpfende Zeussohn Herakles. Lysippus ist der Phidias der Zeit des macedonischen Griechenthums.

Die Macedonier waren ein Mischvolk aus hellenischen und barbarischen Stämmen. Aber wenn auch der zornige Stolz eines Demosthenes sie Barbaren schalt, so ist dies doch keineswegs wörtlich zu nehmen. Zwar blieb das barbarische Element stark genug in diesem Volke, um eine Entwickelung zur Freiheit, wie sie bei allen rein griechischen Stämmen stattfand, zu verhindern. Aber die eigentlichen Macedonier erschienen bereits zu Philipp's Zeit in Sprache, Kultur und Sitten durchaus hellenisch. Schon in den Perserkriegen waren die macedonischen Könige mit den Hellenen befreundet und ihren Interessen zugethan. Der eigentliche Begründer aber der macedonischen Civilisation im griechischen Geiste und mit griechischen Kulturelementen war König Archelaos, der Peter der Große Macedoniens, ein Fürst, dessen Herrschertugenden ein Thucydides feiert, und dessen Glück und Reichthum, wie Plato sagt, sprichwörtlich waren unter seinen Zeitgenossen im Hellenenlande. An dem Hofe dieses Königs, dessen Streben eifrig darauf gerichtet war, seinem Volke und Reiche die Resultate aller hellenischen Kultur und Bildung zu Gute kommen zu lassen, finden wir griechische Dichter, Gelehrte, Künstler und Musiker als willkommene Gäste. Hier dichtete Euripides, der am macedonischen Hofe sein Leben beschloß, zu Ehren des Königs sein letztes Drama, »Archelaos«. Hier lebten hochgeehrt gleich ihm, der tragische Dichter Agathon von Athen und jener Chörilos von Samos, der erste epische Dichter, der das Gebiet der mythisch-heroischen Sage verließ, und einen rein historischen Stoff, die Perserkriege, zum Vorwurf seiner Dichtung wählte. Auch die bildende Kunst suchte dieser

große König zu gleichem Zwecke der Kulturförderung seines Volks zu benutzen. Er unternahm prachtvolle Bauten und berief den berühmten Maler Zeuxis nach Pella, um sein Königsschloß mit Gemälden, und den Bildhauer Timotheos, um es mit Werken der Plastik zu schmücken.

Wozu Archelaos den Grund gelegt, das vollendete Philipp, der Vater Alexander's. Er selbst hatte im Hause des Thebanerfeldherrn Epaminondas griechische Bildung empfangen, und er verwendete diese Bildung dazu, um durch List und Gewalt sich zum Oberherrn von Hellas zu machen. Auch unter diesem Könige, der für Poesie, Musik und Schauspielkunst so viel Geschmack und Sinn besaß, war die griechische Bildkunst bereits vielfach im macedonischen Dienste beschäftigt. Große Bildhauer, wie Leochares und Euphranor, arbeiteten für den Hof zu Pella, und die Bildsäulen der Olympias, des Philipp und seines Vaters Amyntas, sowie des jugendlichen Thronfolgers Alexander, von der Meisterhand jener großen Künstler gefertigt, schmückten die öffentlichen Plätze der macedonischen Hauptstadt nicht minder wie die griechischen Heiligthümer und Tempel zu Delphi und Olympia.

Alexander endlich selbst — der Zögling jenes Aristoteles, dessen Riesengeist die Summe zog des ganzen bisherigen griechischen Daseins, Thuns und Denkens und das Resultat dieser Erkenntniß dem größten Herrschergenie aller Zeiten überlieferte — Alexander, der Achill am Ausgange des geschichtlichen hellenischen Lebens, erscheint auch in seiner Bildung und Liebe für die Kunst als ein ächter Hellene. Homer's Gesänge hatten den jugendlichen Geist erfüllt, und den homerischen Helden nachzueifern war das Streben und Ziel seines Lebens. Sein Geist, genährt an dem Herrlichsten griechischer Literatur und Dichtkunst, besaß nicht minder Verständniß und Neigung für die bildende Kunst, welche das Dasein schmückt und den Ruhm großer Menschen und Thaten dauernd verherrlicht. Wir sehen ihn im vertrautesten Verkehr mit jenen drei größten Künstlern seiner Zeit, mit dem Bildhauer Lysippus, dem Maler Apelles, jenem Rafael Griechenlands, und dem Steinschneider Pyrgoteles, denen allein er für ihre Darstellungen seines Bildnisses zu

sitzen pflegte, und die er dadurch, um modern zu reden, zu seinen Hof- und Leibkünstlern erhob. Es war eine große Zeit, und wohl dazu angethan, die bildende Kunst auf ihren neuen Bahnen zu begeistern. Dieselbe Zeit, die in der politischen That einen Alexander, in der Vertiefung des Gedankens einen Aristoteles, jenen im Gebiete der politischen Wirklichkeit, diesen im Reiche der begreifenden Erkenntniß als Welteroberer erzeugte, stellte Beiden zugleich in der bildenden Kunst die beiden Meister würdig zur Seite, von denen Lysippus die Plastik, Apelles die Kunst der Malerei hinführte zu abschließender Vollendung.

Freilich ist eins nicht zu übersehen: die Macedonier besaßen Civilisation, aber nicht Kultur, sie waren den Griechen gegenüber doch immer nur civilisirte Barbaren. Ihre Bildung war keine einheimische aus dem eignen Wesen und Geiste des Volkes erzeugte, sie war eine von außen her angenommene. Es lag im Wesen dieser Civilisation, die Kunst weniger mit dem ästhetisch-religiösen Auge des Hellenen, denn als Dienerin des Luxus zu betrachten. Als daher seit Philipp und Alexander macedonisches Wesen in Griechenland und in den hellenisirten Reichen der Nachfolger Alexander's zur Herrschaft gelangte, wurden auch macedonischer Sinn und Weise maßgebend für die Kunst. Bei den Hellenen der letzten Zeit war sie gepflegt und geübt worden, wie man, nach dem Worte des alten Dichters, die Tugend üben soll: als innerster Beruf. Diesem obzuliegen, war Religion. Liebe und Nothwendigkeit, die Kinder des Zeus, waren es gewesen, aus denen die Blüthe der griechischen Kunst hervorging. Anders ward es in der macedonischen Zeit. Was ein geistreicher Franzose von der Plastik der modernen Zeit gesagt hat, daß sie l'art des gouvernemens et des rois geworden sei, das läßt sich in gewissem Sinne auch auf die Theilnahme anwenden, welche Alexander und die Erben seines Weltreichs in ihren großen Hauptstädten der Bildkunst zuwandten. Es war mehr oder minder nur hellenisirte Eigensucht, in deren Dienst sie trat. Die Zeit war monarchisch geworden, die Kunst ward Fürstendienerin.

Freilich erhielt sie als solche eine ungeheure Verbreitung. Durch

Alexander und seine Nachfolger ward der größte Theil der bekannten Welt für die hellenische Bildung gewonnen. Hellenische Kultur herrschte im nordöstlichen Afrika bis zu Abyssiniens und Karthagos Grenzen, und kaum hundert Jahr nach Alexander's Tode war sein Alexandria bereits eine Stadt geworden, durch deren Reichthum, Bildungsanstalten und Weltverkehr selbst die glänzendsten Zeiten Athens in Schatten gestellt wurden. Weit im Osten, im inneren Asien, bestand ein eigenes griechisches Reich, und auch in den Euphrat= und Tigrisländern wie in Syrien herrschte griechische Kultur. Antiochia, die Hauptstadt des Seleucidenreiches, ward ein asiatisches Athen, dessen Bevölkerung zum Theil selbst aus verbannten Athenern bestand, und wir finden große Künstler aus Lysippus' Schule für diese Stadt beschäftigt. Kleinasien endlich, schon in alter Zeit durch Kolonien hellenisirt, sah in den neuen Königshauptstädten, wie Pergamus, Sardes u. a., sowie in zahlreichen neu gegründeten Städten ebensoviel Sitze jener hellenischen Kultur neu erblühen, für welche die bildende Kunst bereits ein Lebens= und Luxusbedürfniß geworden war.

Sehr bezeichnend für das Verhältniß dieser Zeit zur Kunst ist ein Ausspruch des bekannten Philosophen Arcesilas, eines jüngeren Zeitgenossen Alexander's, den Plutarch in seiner Schrift über die Gemüthsruhe aufbehalten hat. »Die meisten Menschen,« sagt der alte Denker, »halten es für ein unumgängliches Erforderniß, Kunstschöpfungen, die ihnen doch fremd sind, wie Gemälde und Statuen, genau nach ihrer Composition und ihrem Werthe zu untersuchen, und mit den Augen wie mit dem Geiste sorgfältig zu betrachten, während sie ihr eigenes Leben, welches ihnen zur Meditation einen so überaus dankbaren Stoff bietet, vernachlässigen.« Dergleichen doktrinäre Vergleichungen sind immer lehrreich für die Stimmung und den Geist der Zeit, in welcher sie entstehen. Aus der hier angeführten lernen wir, daß mit und nach Alexander in der Kunst und Kunstbetrachtung die Zeit der Kennerschaft beginnt, und daß dies Streben nach Kunstkennerschaft ein sehr allgemeines war. Selbst die Könige und Fürsten der hellenisirten Welt nach Alexander theilten dasselbe, ja manche übten sogar selbst, neben anderen Künsten auch die bildende

Kunst als Liebhaberei. Plutarch erzählt und rühmt es in seiner Biographie des großen Städtebezwingers Demetrius als eine Ausnahme, daß dieser Fürst seine große Begabung »nicht wie andere Könige auf das Studium der Musik, der Malerei und der Bildkunst, sondern auf Mechanik und ähnliche Dinge verwendet habe.« Und doch haben wir gesehen, wie selbst dieser Demetrius Kunstwerke und Künstler zu schätzen verstand*).

Alexander selbst aber war seinem ganzen Wesen nach dazu geeignet, der bildenden Kunst durch seine Neigung und Vorliebe für dieselbe den großartigsten Aufschwung zu geben. In der That, nie hat die Welt ein Schauspiel wiedergesehen, wie es Alexander's Leben ihr zehn Jahre lang darbot. Sein Glück, seine Siege, seine märchenhaften Erfolge begeisterten die Völker des Abend- und Morgenlandes. Nach Asien in sein Heerlager strömte Alles, was ausgezeichnet und berühmt war in griechischer Kunst und Wissenschaft, und wohl kann man sagen, daß sich damals der Kern griechischer Kultur in Asien befand. Philosophen und Dichter, Geschichtschreiber und Naturforscher, Künstler aller Art, Architekten, die seine neu angelegten Städte bauten, Bildhauer und Maler, welche dieselben ausschmücken halfen, während sie zugleich die Großthaten des Weltbesiegers und seiner Marschälle durch andere Werke verherrlichten, die besten Meister der Musik und des Gesanges, der Schauspiel- und Tanzkunst, bildeten allmälig ein eigenes Heer um den macedonischen Welteroberer, der sich wohl gern den König der Künstler nennen ließ. Seine Biographen berechnen die Zahl der Künstler seines Gefolges und seiner verschiedenen Hofhaltungen auf dreitausend. Der Zögling des Aristoteles, der die höchste Blüthe hellenischer Kunst, Homer's Gesänge, und die Werke der großen Tragiker Athens über Alles schätzte, der den Homer stets unter seinem Kopfkissen hatte, und sich die Werke des Aeschylus, Sophokles und Euripides in das ferne Asien nachsenden ließ — er war zugleich der vertraute Freund und Beschützer der größten bildenden Künstler seiner Zeit, des Bildhauers Lysippus und des Malers Apelles, und sein Ge-

*) S. Torso. Th. I, S. 427.

schmack und sein richtiges Kunsturtheil in Sachen der bildenden Kunst werden mit Recht von Horaz als einzig in ihrer Art bezeichnet. Jeder der genannten beiden großen Meister bildete den Anfang einer neuen Periode seiner Kunst, und nicht wenige berühmte Namen ihrer Schüler und Genossen sind uns erhalten. Es war eine Zeit, die in Betreff der Kunstförderung durch große Herrscher das Vorbild war für die späteren römischen Zeiten unter August, Titus und Hadrian, wie für die Zeiten der Medizeer und der kunstliebenden Päpste. Plutarch meinte sogar, nicht zu Alexander's Zeit, sondern vielmehr durch Alexander seien die damaligen Künstler die größten aller Zeiten geworden, seine Freigebigkeit, sein Wohlwollen, seine Herablassung hätten die großen Talente geweckt und ihre trefflichen Arbeiten ins Leben gerufen. Das aber ist die Anschauung nicht jener hellenischen Zeit, die selbst noch groß genug war, um einen Alexander zu erzeugen, sondern der vier Jahrhunderte späteren Periode römisch-kaiserlicher Kunstprotektion, wie sie etwa ein Hadrian ausübte. Allein wenn Begeisterung am Großen und Schönen die Quelle aller Kunst ist, so mußte allerdings eine Erscheinung wie Alexander die Flamme solcher Begeisterung auch in den Gemüthern der Künstler entzünden, welchen das Glück zu Theil wurde, Genossen seiner Zeit und ihrer großen Thaten zu sein, und beide in Werken ihrer Kunst feiernd zu verewigen. Darum durfte Winckelmann mit Recht von Alexander sagen: »Keine Bilder der Gottheiten, Helden und anderer berühmter Männer haben gleiches Recht mit den seinigen in der Kunstgeschichte zu erscheinen; denn Alexander ist als ein Theil derselben zu betrachten, weil er aus eigenem Antrieb der größte Beförderer der Kunst gewesen, den die Welt gesehen und an dessen Freigiebigkeit alle Künstler seiner Zeit Antheil genossen haben. Ja dieser sein Ruhm ist gerechter als alle seine Siege — weil er ihm selbst allein und seiner Einsicht eigen ist.«

Lysippus und seine Werke.

Die uralte hochberühmte Stadt Sikyon, gelegen in der ölbaumreichen Ebene unfern des korinthischen Meerbusens, war die Vaterstadt des Lysippus. Noch heute bezeugen Bautrümmer in der Nähe des Dorfes Basilika das Dasein dieser Stadt, die einst neben dem benachbarten Korinth die älteste und bedeutendste Stätte der bildenden Kunst war auf dem griechischen Kontinente. Hierher versetzte das Alterthum den Ursprung der Malerei, und die anmuthige Sage von der Erfindung der Plastik*); hier blühte die Malerschule des Sikyoniers Eupompos, aus welcher Apelles hervorging; hier war die Wiege der Erzgußkunst. Seit den halb mythischen Zeiten der uralten Künstler Dipoenos und Skyllis galt Sikyon, wie Plinius sagt, für das Vaterland aller Metallwerkstätten. Aus einer solchen Metallwerkstatt, deren die kunstreiche und betriebsame Stadt in großer Menge besaß, ging in der Person eines schlichten Erzarbeiters der große Künstler hervor, der die Bildkunst des hellenischen Volks zu ihrer Vollendung führen sollte.

---

*) S. Torso. Th. I., S. 475.

Von den äußeren Lebensumständen des Lysippus wissen wir sehr wenig. Die wichtigste Nachricht ist die, daß er nicht ursprünglich zum Künstler bestimmt, sondern ein Autodidakt war, der keinem Meister und keiner Schule angehörte. Die Natur und den Kanon des Polyklet*) nannte er selbst seine Lehrer. Auf die erstere verwies, nach einer alten Ueberlieferung, den Jüngling, der aus den Schranken des Handwerks zur Kunst hinaufstrebte, sein großer Landsmann, der hochberühmte Maler Eupompos. »Wen hast du dir zum Vorbilde genommen?« fragte einst der junge Lysippus den alten Meister. Da deutete Eupompos mit der Hand auf eine versammelte Volksmenge, und erläuterte diesen pantomimischen Bescheid durch die Worte: »Die Natur selbst ist als Vorbild zu betrachten, nicht ein Künstler.« Zu dem Studium der Werke seines berühmten Landsmannes Polyklet und der anderen großen Meister boten ihm seine Vaterstadt und die benachbarten Städte Argos und Korinth reiche Gelegenheit. Auch ist kein Zweifel, daß damals die jungen Künstler, wie noch jetzt die Handwerker, alle durch Kunstwerke berühmten Städte von Hellas bereisten; denn die Kunst stand in jenen Zeiten dem Leben gerade so nahe, wie jetzt das Handwerk.

Als Alexander den Thron bestieg, stand Lysippus bereits auf der Höhe seines Ruhms; denn nur so erklärt sich der Vorzug, welchen ihm der macedonische Heldenjüngling vor allen Künstlern jener Zeit ertheilte, indem er ihn vorzugsweise mit seinen Aufträgen beehrte. Wie die meisten großen Künstler der Griechen erreichte er ein hohes Alter. Er überlebte seinen königlichen Gönner wohl um ein Jahrzehend, und seine Kunstthätigkeit umfaßte über ein halbes Jahrhundert. Dieser langen Laufbahn entsprang die ungeheure Anzahl seiner Werke. Die alten Kunsthistoriker berechneten dieselben auf anderthalbtausend nach der Anzahl der Goldstücke, deren er je eins, wie die Sage ging, von dem Lohne seiner Arbeit in eine bestimmte Sparkiste gelegt habe. Das Unglaubliche einer so ungeheuren Zahl wird ermäßigt, wenn man bedenkt, daß

---

*) S. Torso. Th. I., S. 287 ff.

der Künstler ausschließlich in Erz arbeitete, und daß er also, da ihm eine große Anzahl von trefflichen Schülern, unter denen drei seine Söhne, hülfreich zur Seite standen, in der Regel nur das Modell selbst zu arbeiten und an das in Erz vollendete Werk etwa nur noch die letzte Hand zu legen hatte. Dazu kam, daß ihm, der in seiner Jugend die Metallarbeit als Handwerk betrieben hatte, das Technisch-Praktische seiner Kunst geläufiger als anderen Künstlern war, und daß ihm die früh erlangte Geschicklichkeit in Bearbeitung des Metalls die Ueberwindung all' der Schwierigkeiten wesentlich erleichterte, welche namentlich die Behandlung kolossaler Figuren darbietet, deren er eine so große Anzahl verfertigte. Die Meisterschaft in der feinsten Ausführung, die seine Werke, wie Plinius sagt, charakterisirte, ist gleichfalls auf den Umstand zurückzuführen, daß der Künstler seinen Ausgang vom Handwerk genommen hatte. Wir wissen nicht, wo er während seines langen Lebens seine Werkstatt gehabt, nachdem er Sikyon verlassen. Denn daß er dort nicht geblieben, daß er dem Alexander nach Asien gefolgt ist und wenigstens zeitweise dort gelebt und gearbeitet hat, geht schon aus den zahlreichen Bildnissen hervor, die er von dem Welteroberer und dessen Marschällen gemacht hat. Nach dem Tode Alexander's scheint er sich nach Macedonien begeben und dort den Rest seiner Tage verlebt zu haben. Ich vermuthe dies nach einer alten Ueberlieferung, welche erzählt, daß der große Künstler, der die Welt mit dem Ruhme seiner Werke erfüllt, es nicht zu gering geachtet habe, auf Bitten des Königs Kassander von Macedonien eine gewisse Art thönerner Weingefäße von ganz besonderer Form und Thonmischung für den Export einer berühmten Weinsorte zu erfinden, welche in der von jenem Könige neu erbauten Stadt Kassandreia in Macedonien einen vorzüglichen Handelsartikel bildete. Im hohen Alter, auf dem Gipfel eines Künstlerruhmes, der durch die ganze alte Welt bis in die spätesten römischen und byzantinischen Zeiten seinen Namen als den des Vollenders der hellenischen Plastik und unerreichbaren Musters lebens- und seelenvoller Darstellung feierte, traf ihn der Tod, wie es einem Helden der Kunst ziemt, in der Werkstatt, den Modellirstab in der Hand. Ver-

senkt in die feine Ausführung einer Statue, so erzählt der römische Schriftsteller Petronius, vergaß er Speise und Trank zu nehmen, und ohnmächtig trug man den Greis auf sein Lager, von dem er nicht mehr erstand.

Lysippus' Werke, von denen wir noch etwa fünfunddreißig der bedeutendsten, zum Theil größere Gruppenwerke, wenigstens dem Namen nach kennen, waren über ganz Griechenland verbreitet. Seine Vaterstadt Sikyon besaß von seiner Hand einen Zeus und einen Herkules, beide, wie es scheint, von kolossalen Dimensionen, und daneben sein berühmtes allegorisches Meisterwerk, die Darstellung des Gottes der Gelegenheit, des Kairos. Seinen Zeus arbeitete er außerdem noch für drei andere Städte, Argos, Megara und Tarent, und außerdem sah man in Athen und Korinth, zu Thespiä, Delphi und Olympia, in den Städten Akarnaniens und Macedoniens, wie auf der kunstgeschmückten Insel Rhodos berühmte Werke von ihm, die später zum großen Theil von römischen Kunsträubern in die Weltstadt geschleppt wurden. Von allen diesen Werken ist kein einziges Original erhalten. Sie waren von Bronze und theilten deshalb das gemeinsame Schicksal der unzähligen plastischen Kunstwerke dieses Stoffs. Aber wir besitzen dafür wenigstens in einzelnen Marmorkopien Nachbildungen, die einen, wenngleich schwachen und ungenügenden Begriff von seiner Kunst geben können.

Der Umfang derselben scheint, was die dargestellten Gegenstände anlangt, den gesammten Kreis des Bildbaren zu umfassen. Denn neben der Welt der Götter und der Heroen finden wir auch die Menschen- und Thierwelt in seinen Werken repräsentirt. Aber ein prüfender Blick auf das Verzeichniß seiner Hauptwerke, wie wir es aus Plinius, Lucian und Pausanias zusammenstellen können, lehrt uns, daß die Hauptstärke dieses Meisters nicht mehr in der Darstellung von Götteridealen bestand. Zwar wissen wir nicht, in welcher Weise seine Auffassung des Zeus sich von dem durch Phidias geschaffenen Ideale dieses Gottes unterschied; wir haben keine Kunde von seiner Darstellung des Dionysos, des Apollo und Hermes, des Helios, Eros und Poseidon — den einzigen Götter-

statuen, welche unter seinen Werken genannt werden. Aber gerade der Umstand, daß die Alten eben nichts weiter von diesen Arbeiten melden, berechtigt zu dem Schlusse, daß bei ihnen der Meister, mit Ausnahme des zuletzt genannten Gottes, sich an die bereits vollendeten Ideale dieser Gottheiten hielt. Unsere Antikensammlungen sind arm an Statuen und Köpfen des Poseidon. Vielleicht sind ein besonders ausdrucksvoller Kopf im Museo Chiaramonti, sowie die treffliche Statue in der Sammlung des Engländers Cocke zu Holkham und eine kleine Statue der Dresdener Sammlung Nachbildungen des Lysippischen Ideals. Die Gesichtsbildung ist dem Jupiter ähnlich; aber an die Stelle der göttlichen Klarheit und Ruhe in den Zügen des Olympiers ist ein Ausdruck erregter Leidenschaftlichkeit getreten, der besonders in dem wild gesträubten und durch einander geworfenen Haare an die Wildheit des Elements erinnert, das in diesem Gotte verkörpert erscheint.

Die eigentliche Stärke und Meisterschaft Lysippus' bestand in der Gestaltung der Heroen- und Menschenwelt und in der Darstellung der edelsten Thierbildungen, des Rosses und des Löwen. In der ersteren Gattung vollendete sein Genius, was vor ihm Alkamenes, Myron und Polyklet begonnen hatten, — das Ideal des griechischen Heroenthums überhaupt,

das Ideal des Herkules.

Die Idealgestalt des Herkules gehört in ihrer poetischen und künstlerischen Ausbildung allein dem griechischen Volke an. Der uralte schöne Mythus seines Lebens ist einerseits das Ideal menschlicher Vollkommenheit im Sinne des heroischen Zeitalters, geweiht dem Heile der Menschen seines Volkes. Aber der Lebenskern dieses Mythus und zugleich der Grundgedanke aller heroischen Mythologie der Hellenen überhaupt ist andererseits jenes stolze Bewußtsein der dem Menschen innewohnenden eigenen Kraft, durch die er sich auch ohne die Gunst eines huldreichen Geschicks, ja gerade durch Ueberwindung äußerster Mühe und Drangsal,

mit kühnem Wagen und tapferem Ausharren den ewigen Göttern selbst gleichzustellen vermag. Es ist der hellenische Genius der Kühnheit, wie ihn Hölderlin feiert, der

»— von der Meisterin, der Noth, geleitet,
Mit ungewohntem Arm die Keule schwang,
Und drohend sich, vom ersten Feind erbeutet,
Das Löwenfell um seine Schultern schlang.«

Herkules ist der Gegensatz zum goldenen Zeitalter, der Sohn der Zeit, die da begann als:

»Hinüber zu den Göttermahlen
Des goldnen Alters Zauber schwand, —
Als nun des Schicksals ehrne Rechte,
Die große Meisterin, die Noth,
Dem übermüthigen Geschlechte
Den langen bittern Kampf gebot:

Da sprang er aus der Mutter Wiege
Da fand er sie, die schöne Spur
Zu seiner Tugend schwerem Siege,
Der Sohn der heiligen Natur;
Der hohen Geister höchste Gabe,
Der Tugend Löwenkraft begann,
Im Siege, den ein Götterknabe
Den Ungeheuern abgewann.«

Das höchste Maß menschlicher Kraft und Kühnheit im Wagen und Ertragen, verbunden mit den edelsten Zierden, wie sie jene Zeit kannte: großartiger Adel der Gesinnung neben den Fehlern, ja Verbrechen, zu denen die Maßlosigkeit der Kraft und Leidenschaft führt — das ist der Inhalt der poetischen Gestalt des Herkules. In ihm steigt endlich, nachdem die menschliche Natur für jeden Frevel durch ein neues Leid gebüßt hat, am Schlusse seiner mühevollen Laufbahn das Ewige, Unzerstörbare, Göttliche des Menschen aus der letzten schmerzensvollen Flammenpein, geläutert und verklärt zum olympischen Göttersitze empor.

In beiden Gestalten: als den von irdischer Noth bedrängten oder von seinen Mühen nur auf Augenblicke ruhenden Kämpfer, und als den verklärten, der göttlichen Seligkeit sich erfreuenden Sieger, hat die griechische Kunst, sowohl die Plastik als die Malerei, das Ideal des Herkules gebildet, und zuletzt durch Lysippus zur Vollendung gebracht. Von Beiden sind uns vortreffliche Nachbildungen erhalten, die zugleich zu den edelsten Werken griechischer Bildkunst gehören — der Farnesische Herkules und der Torso des Belvedere. Betrachten wir zunächst diejenige, welche das Ideal des irdischen Herkules darstellt, den sogenannten

Farnesischen Herkules.

Lysippus selbst hatte den Herkules viermal gebildet. Aber nur von einem dieser Werke ist uns durch einen byzantinischen Schriftsteller des dreizehnten Jahrhunderts, Nicetas, der die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer erlebte, eine Beschreibung erhalten. Dieser Lysippische Herkules, der zuerst von Tarent nach Rom, und von dort nach Byzanz versetzt worden war, wo er im Jahre 1202 durch die beutegierigen Lateiner eingeschmolzen wurde, war von den kolossalsten Verhältnissen. Er war größer als die Dioskurenkolosse von Monte Cavallo; denn sein Schienbein hatte Manneslänge und der Gürtel eines Mannes reichte eben hin, den Daumen der Statue zu umspannen. Der Heros war sitzend dargestellt auf einem Weidenkorbe, über den als Decke die Löwenhaut gebreitet lag. Der rechte Fuß und Arm waren ganz ausgestreckt, dagegen das linke Knie eingebogen. Auf dieses stützte sich der Ellenbogen des linken Arms, in dessen Hand das Haupt voll traurig sinnenden Ausdrucks ruhte. Bogen, Köcher und Keule waren abgelegt; der Heros war aufgefaßt in schwermüthigem Ausruhen inmitten seiner Kämpfe und Arbeiten. Nach demselben Motiv dieses momentan ausruhenden irdischen ist jener verklärte, göttlicher Ruhe sich erfreuende Herkules gestaltet, dessen Abbild uns in dem berühmten Torso erhalten ist.

Der Farnesische Herkules, vielleicht eine Kopie, und zwar, wie Visconti glaubt, eine vergrößerte Nachbildung der Herkulesstatue, mit wel-

cher Lysippus seine Vaterstadt schmückte, zeigt uns gleichfalls den irdischen Heros als momentan ausruhend, aber nicht sitzend, sondern stehend. Eine griechische Inschrift nennt den Athener Glykon als den Meister dieser, ihres bronzenen Urbilds nicht unwürdigen, Marmorkopie, und die Gelehrten behaupten, daß der Meister, der sie gearbeitet, dem letzten vorchristlichen Jahrhundert oder dem Anfange der Kaiserzeit angehört haben müsse. Sein Name findet sich auch noch auf anderen Inschriften, unter anderen auf einer Wiederholung der Herkulesstatue im städtischen Museum zu Volterra.

Der Farnesische Herkules hat seinen Namen von dem Umstande erhalten, daß er auf dem Grund und Boden des Hauses Farnese in den Caracallathermen zu Rom gefunden wurde. Aus dem Palast Farnese ward er zur Zeit, als Goethe in Rom war (1787), nach Neapel gebracht. Um dieselbe Zeit wurden auch die ächten Beine gefunden und an die Stelle der von Wilhelm Della Porta ergänzten gesetzt*). Die Statue ist von kolossaler Größe, gegen zwölf Fuß hoch. Der hellenische Nationalheros, in dessen Körperformen die durch Anstrengung gestählte und durch gewaltige Kampfarbeiten bewährte Leibeskraft symbolisirt erscheint, steht hier vor uns auf seine Keule gelehnt, die mit der Löwenhaut bedeckt der linken Achselhöhle als Stütze dient, während das untere schwere knotige Ende gegen einen Felsblock gestemmt ist. Er ist aufgefaßt, wie er auf einen Augenblick nachdenklich ausruht von seiner unendlichen Arbeit. Ein Ausdruck tiefer Traurigkeit liegt über dem zur Erde blickenden Angesichte des gesenkten Hauptes verbreitet. Es ist, als fände er, trotz seiner Riesenkräfte die ihm auferlegt sind, das Leben doch ein ungeheuer schweres Stück Arbeit; und das ist es ja auch und war es immer und alle Zeit für den Starken, der nicht unterliegen darf! Wie er so dasteht, mit dem sinnenden Haupte, welches gegen den riesigen Körper fast unverhältnißmäßig klein erscheint, mit den ernst in sich zusammengedrängten Gesichtszügen, den mächtigen Schultern und Armen,

*) Goethe, ital. Reise. Werke, Bd. 27, S. 261.

dem breiten Rücken, mit der hochgewölbten Brust, den gewaltigen Schenkeln, und der, von der vorhergegangenen Anstrengung hochaufgetriebenen, und wie das Meer nach dem Sturme noch gewaltsam aufgeregten Wellenbewegung der Muskulatur des ganzen nackten Leibes, — da erscheint er einem modernen Betrachter fast als der Typus und Repräsentant der ganzen, zum harten Arbeitsdienste verdammten Proletariermenschheit, und es will uns bedünken, als sänne er darüber nach, ob er die goldnen Aepfel, die er in seiner auf den Rücken gelegten Rechten hält, denn wirklich seinem feigen Zwingherrn abliefern, oder den Preis seiner Arbeit einmal für sich behalten solle! Das Störende und die Harmonie des Totaleindrucks Beeinträchtigende, was für Manche in der allzu starken Ausführung des Einzelnen, in der Aufwulstung der Muskeln, die nach Winckelmann's Ausdruck »wie gedrungene Hügel daliegen,« und in den wie von aufgeregtem Blute hoch aufgequollenen Adern liegt, muß man sich einerseits durch eine erhöhtere Aufstellung als die jetzige gemildert denken. Es war zugleich durch das Material des Originals veranlaßt, da das Erz stärkere Ausladung auch dieser Einzelformen fordert. Andererseits wollte gerade dadurch der Künstler zeigen, daß der Heros herkommt von kaum vollbrachter Kampfesarbeit. Am ruhenden verklärten Halbgotte, wie ihn der Torso darstellt, sind keine Adern sichtbar.

Daß der Herkules Farnese wirklich die Kopie eines Lysippischen Werkes sei, wird durch den Umstand bezeugt, daß eine andere zu Rom ausgegrabene, in der Anlage ganz der Farnesischen gleiche Herkulesstatue von Marmor, welche jetzt im Hofraum des Palast Pitti zu Florenz steht, die griechische Inschrift »Werk des Lysippos« trägt. Natürlich ist auch dies nur eine Kopie, und zwar eine sehr schwache, des Originals, gemacht von einem untergeordneten Marmorarbeiter später Kaiserzeit, — denn Lysippus arbeitete ausschließlich in Erz.

Zu gleicher Zeit mit dem Herkules ward in denselben Ruinen der Caracallathermen eine Statue entdeckt, welche in diesen prächtigen Bädern als Pendant zu demselben eine Nische ausfüllte. Dies ist die sogenannte

Flora Farnese in Neapel,

über die wir daher hier gelegentlich einige Worte sagen wollen. Vor der jetzigen Herstellung, bei welcher Kopf, Attribute und Extremitäten ergänzt werden mußten, war das Ganze, das jetzt als Flora dasteht, eben nur ein kolossaler Tronk einer weiblichen Gewandfigur von riesigen Verhältnissen, wie sie zu der Gestalt des Herkules paßten. Die Kunstgelehrten urtheilen über dies Werk so verschieden als möglich. Während die älteren Künstler zur Zeit der Auffindung sie für eine Flora ansahen, Winckelmann sie für eine Terpsichore oder Erato, Visconti für die Darstellung der Hoffnung (Spes) erklärte, hält man sie jetzt*) bald für eine »bekleidete Venus«, bald für eine »Hebe«, bald für eine Tänzerin von leichtfertigen Sitten, und setzt das Werk, das ein Visconti bewunderte, in eine sehr späte Zeit. Mir scheint Alles dafür zu sprechen, daß der Künstler, welcher sie bildete, hier eine Hebe, eine Jugendgöttin, ein Weib würdig des Göttersohnes darstellen wollte, als dessen Entsprechung sie in jenen Räumen zu dienen bestimmt war. Die Rückseite ist, eben weil die Figur zur Ausfüllung einer Nische diente, minder sorgfältig ausgeführt. Aber von unvergleichlicher Schönheit ist das Gewand, das wie eine dämmernde Nebelhülle, welche nicht verdeckt und kaum verschleiert, an den göttlichen Gliedern des schönsten Leibes niederfließt. Der Marmor erscheint hier in Wahrheit zur Durchsichtigkeit verklärt. Alle Formen und Linien des nackten Körpers treten hier, wie Feuerbach sagt, in fast vollkommener Schärfe und Nacktheit vor Augen, ohne daß das Gewand völlig verschwunden ist. »Der leise Wellenschlag der Falten selbst bezeichnet die Gliederung des Lebensorganismus; man erkennt die zierlich gerundete Scheibe des Schooßes, die tiefe Kurve des Nabels, die äußersten Spitzen des Busens. Senkrechte Falten, zu größeren Massen an den beiden Seiten des Körpers geordnet, bilden feste markige Schatten, und lassen die Gestalt noch mehr hervortreten. Die Massen der Falten wer-

*) Gerhard, Welcker, Zoëga.

den um so größer oder zahlreicher, je mehr sie sich vom Nackten und vom eigentlichen Kern der Glieder entfernen. Der über die Hüften geknüpfte Gürtel, mit zarten und mannigfach wechselnden Falten, erhöht noch die Anmuth in der Bewegung des Gewandes. Die rechte Hand zieht das untere Ende des Chiton etwas in die Höhe, und bringt dadurch halbzirkelförmige Falten hervor, die nun wieder mit jenen kontrastiren, welche von Schultern und Gürtel durch ihr Gewicht senkrecht niedersinken. Und bei alle diesen Mannigfaltigkeiten der Drappirung ist doch Alles klar und ruhig wie die nur leise vorschreitende Bewegung der blühenden Gestalt selbst, welche dem Nahenden gleichsam huldreich gewährend entgegenzuschweben scheint.

Der Torso des Vatican.

Das Ideal des in göttlicher Verklärung ruhenden Herkules war das zweite Ideal dieses Heros, welches Lysippus vollendete. Es giebt kein bestimmtes Zeugniß darüber, ob er dasselbe auch kolossal oder überhaupt in angemessener Größe ausgeführt hat; aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Wenn wir einer alten Künstlersage Glauben schenken, welche Statius, ein römischer Dichter der letzten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, erzählt, so war das Lysippische Ideal dieses verklärten, am Göttertische sich der olympischen Seligkeit erfreuenden Herkules Epitrapezios*) ein Lieblingskunstwerk Alexander's des Großen, der deshalb eine kaum fußhohe, von Lysipp eigens für ihn gearbeitete, als Tafelaufsatz dienende Wiederholung desselben überall mit sich führte. Keine Geringeren als Hannibal und Sulla sollten nach Alexander dies Werk besessen haben — so lautete die Sage in dem Hause des römischen Kunstliebhabers Nonius Vindex, in dessen Sammlung es zur Zeit des Statius sich befand. Statius war ein Schöngeist und beliebter Gele-

---

*) D. h. der an der Göttertafel Schmausende.

genheitsdichter. Er sah das Werk bei einem Gastmahle, und beschrieb es in einem eigenen Gedichte, um sich für die Einladung des reichen und vornehmen Gönners zu bedanken, den er zugleich als Kunstkenner und Dichter feiert. Auch hier prangte das herrliche Werk als Genius des fröhlichen Mahles auf der Tafel — kein übel gewähltes Symbol eines heiteren, nach der Arbeit des Tages um so erquicklicheren Ruhegenusses, bei welchem anmuthiger Scherz, Musik und Poesie die Gaben der Ceres und des Bacchus würzten. Auch die Beschreibung des Poeten ist gar nicht übel, trotz des rhetorischen Pompes, der nach dem Geschmack der Zeit nicht fehlen durfte, wie denn überhaupt die poetisch lebendige Schilderung der alten Kunstwerke, mit welcher Winckelmann zuerst den Sinn der Zeitgenossen für das Schauen des Schönen erweckte, den Alten selbst mit nichten fremd gewesen ist. Unter allen Kunstwerken, welche uns umgaben, sagt Statius, ergriff mich am meisten:

— der Tafel heiterer Schutzgott
Herkules' Göttergestalt, und erfüllte mit Wonne das Herz mir,
Daß ich beim langen Schauen nicht satt mir schaute die Augen;
Also herrlich war sie so ganz in kleinster Gestaltung
Majestätisch und hehr! Als Gott, ja als Gott, o Lysippus,
Hat er begnadiget dich dir selbst zu erscheinen, den Augen
Klein, doch dem fühlenden Sinn ein Koloß; kaum fußgroßer Höhe
Scheinet die Wundergestalt, und doch — wer riefe nicht staunend,
Gleitet sein Blick von Gliede zu Glied: »An dieser gewölbten
Brust verathmete Nemea's Leu! Die Arme sie schwangen
Tödtlich der Keule Wucht und brachen die Ruder der Argo!«
Welch ein täuschender Schein von Größe in kleinster Gestaltung!
Welch ein Zauber beseelte die Hand, wie tief die Erkenntniß,
Die solch Werk zum zierlichen Schmuck der Tafel ersann, und
Mit demselbigen Geiste die Riesenkolosse erdachte. —
— — — — — — — —
Freundlich mild ist der Blick, als mahne aus innerster Seele
Er zum Genuß die Genossen des Mahls. In der Rechten erhoben
Hält er den vollen Pokal, die Linke gestützt auf die Keule,
Und das Nemeische Fell, als Teppich dient es dem Felssitz.

Das hier geschilderte Werk ist ohne Frage das Urbild gewesen zu dem weltberühmten Belvederischen Marmortorso, der unter Papst Julius II. aus dem Trümmerschutt des von Pompejus erbauten Theaters im Campo di Fiore zu Rom hervorgezogen wurde. Er ist vier Fuß acht Zoll hoch, von pentelischem Marmor, nach Anderen von jener Marmorart, welche jetzt Grechetto genannt wird. Die Verstümmelung, welche fast systematisch vollzogen zu sein scheint, vermehrt noch das Räthselhafte der ursprünglichen Gestalt. Nicht nur das Haupt und beide Arme bis zu den Achseln, sondern auch die Schienbeine fehlen, und die Brust ist durch Hammerhiebe furchtbar zerschlagen. Dazu sind beide Wölbungen des Gesäßes ganz glatt weggehauen, so daß mit dem stehengebliebenen Theile der Fortsetzung des Rückgrates zwei Seiten einer Pyramide mit dem Winkel dazwischen gebildet werden. Nun fehlt aber nicht allein das Stück des Sitzes, auf welchem die gedachten Theile ruhten, sondern es zieht sich auch unterwärts dem linken Schenkel das den Sitz bedeckende Stück Löwenhaut mit der herabhangenden Klaue etwa einen Zoll hoch völlig ausgearbeitet längs der darüber weggesägten Gesäßfläche hin, so daß es tief in das Fleisch hineingeht, während doch dies Stück Löwenhaut, wenn der Torso vollständig erhalten wäre, um mehrere Zoll weiter abliegen müßte. Vielleicht haben wir hier die Spuren eines antiken Restaurationsversuchs, auf welchen schon Mengs die in verschiedenen Löchern der Statue vorgefundenen Eisenzapfen gedeutet hat.

Wenn man so die verschiedenen Erklärungen der Kunstforscher über die ursprüngliche Gestalt des Werks Revüe passiren läßt, so kann man irre werden an der menschlichen Einsicht und ihrer folgerechten Entwickelung. Es wird einem bei solcher Betrachtung zu Muthe, wie beim Anblick des aufgeregten Meeres, wo immer die nächste an das Ufer heranbrandende Welle wieder die Perlmuschel zurückschlingt, welche die vorhergehende soeben erst ans Licht gefördert hat. Denn kaum hat Winckelmann's Genius die einzig richtige, zum Ueberfluß auch noch durch jene antike Beschreibung des kleinen Herkules Epitrapezios bestätigte Erklärung aufgestellt: daß der Künstler hier den verklärten, im Gedanken sei=

ner vollbrachten Heldenwerke ruhend aufwärts blickenden Heros gebildet, so kommt schon Visconti und behauptet: die oberflächlichste Kenntniß des Muskelspiels reiche hin, um das Gegentheil zu beweisen und zu zeigen, daß wir uns hier einen zur Erde, oder doch niederwärts blickenden Herkules zu denken haben! In meinem italienischen Reisewerke habe ich bewiesen, daß diese Erklärung eben so falsch ist, wie die Ansicht, auf welche sie sich stützt, daß das Originalwerk eine Gruppe, Herkules und Hebe, gewesen sei, wie sie in neuester Zeit der dänische Bildhauer Jerichau geschaffen hat*). Das einzige Unrichtige in Winckelmann's Erklärung ist die Haltung des linken Arms, den sich Winckelmann ausruhend über das Haupt gelegt dachte. Die Stellung und Haltung ist vielmehr so zu denken: Der göttliche Heros sitzt mit vorgebeugtem und zur Seite geneigtem Oberleibe auf dem mit der Löwenhaut bedeckten Felsensitze, ganz wie ihn Statius beschreibt. Sein Haupt war mäßig nach oben gerichtet, die Linke gestützt auf die Keule, das Symbol seiner irdischen Kampfesmühsal, und in der Rechten hielt er die Schale mit dem Tranke der Unsterblichkeit.

Der Torso des Herkules ist die plastische Transfiguration des heidnischen Gottmenschen, des Heros, der in Knechtsgestalt die Erlösung des göttergeliebten Hellas von so viel verderblichen Ungethümen vollbracht hatte. Selbst den Moment dieser Transfiguration, den aus den Flammen des Oeta zum Olymp emporgehobenen Herkules hat die griechische Malerei in dem berühmten Gemälde Artemon's, eines Malers der Diadochenzeit, dargestellt. Lysippus wählte sich zum Vorwurf den Heros, der, bereits in die Versammlung der Götter aufgenommen, beim olympischen Mahle seiner Seligkeit sich erfreut. In diesem verklärten Marmorleibe, den nach dem Lysippischen Vorbilde der Meißel des Atheners Apollonius ins Leben rief, ist das berühmte *αὐτοὺς δέ*, das »Sie Selber« in

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien. Th. III., S. 250 ff. und Th. II., S. 303—306.

den Anfangsversen der Iliade*), zur Wahrheit geworden: jene ächt hellenische Anschauung, welche nicht die armselige Seele, die schattenhafte Bewohnerin des traurigen Hades, sondern den herrlichen beseelten Leib als das eigentliche »Selbst« des Menschen feiert. Poesie und bildende Kunst haben den mythischen Heros der hellenischen Urwelt in allen erdenklichen Lagen und Stimmungen, Thaten und Leidenschaften gebildet. Sie haben ebensowohl den Sieger in hundert Heldenkämpfen, wie den heiteren Zecher, der in seiner Trinkschale die Fluthen des Okeanos durchschifft, den Freund, der dem Freunde die Gattin aus Pluto's Reiche zurückholte, den Liebenden, der spinnend am Rocken zu seiner Omphale Füßen saß, sie haben den im Nessusgewande rasenden Mörder des treuen Lichas, und den Halbgott in den Flammen des Scheiterhaufens auf dem Oeta dargestellt. Aber keiner von allen Bildnern hat gewagt, was Apollonius, Nestor's Sohn, der herrliche Meister aus Athen, des Namen allein die Steinschrift dieses Marmors nennt, während die Schriften, die seinen Ruhm feierten, längst für immer vernichtet sind: die Gestalt des nach unendlicher Mühsal irdischer Arbeit verklärten Göttersohnes vor die Augen der Menschen zu stellen. Und kein Einziger von Allen, die diesen Torso gesehen, hat ihn geschaut mit den Augen des Mannes**), der bei seinem Anblicke ausruft:

»Auf das Aeußerste gemißhandelt und verstümmelt, ohne Arme, Kopf und Beine, wie diese Statue ist, zeigt sie sich noch jetzt denen, welche in die Geheimnisse der Kunst hineinzuschauen vermögend sind, in einem Glanze ihrer ehemaligen Schönheit. Dieser Künstler hat ein

---

*) Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus,
Ihn, der entbrannt den Achäern unsagbaren Jammer erregte,
Und viel tapfere Seelen der Heldensöhne zum Hades
Sendete, aber sie selber zum Raub hinstreckte den Hunden
Und Raubvögeln umher, —

**) Winckelmann, Kunstgeschichte X., 3, 16; vgl. Geschichte der zeichnenden Künste bei den Alten, IV., 24.

hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers und eine Natur männlich vollkommener Jahre, erhöht bis auf den Grad göttlicher Selbstgenügsamkeit, in diesem Herkules gebildet, welcher hier erscheint, wie er gereinigt von den Schlacken der Menschheit die Unsterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. Denn er ist dargestellt ohne Bedürfniß menschlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte. Keine Adern sind sichtbar, und der Unterleib ist nur gemacht, zu genießen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllt zu sein. Er hat, wie die Stellung des übrigen Restes urtheilen läßt, mit gestütztem und aufwärts gerichtetem Haupte gesessen, welches mit einer frohen Ueberdenkung seiner vollbrachten großen Thaten wird beschäftigt gewesen sein, wie selbst der Rücken anzudeuten scheint, welcher gleichsam in hohen Betrachtungen gekrümmt ist. Die mächtig erhobene Brust bildet uns diejenige, auf welcher der Riese Geryon erdrückt worden, und in der Länge und Stärke der Beine finden wir den unermüdlichen Helden, welcher den Hirsch mit ehernen Füßen erjagte, und durch unzählige Länder bis an die Grenzen der Welt gezogen ist. Der Künstler bewundere in den Umrissen dieses Körpers die immerwährende Ausfließung einer Form in die andere und die schwebenden Züge der gewaltigen Muskeln, die sich doch mit den sanftesten Umrissen in einander verlieren, wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor stille Fläche in einer nebligen Unruhe mit spielenden Wellen anwächst, wo eine von der anderen verschlungen und aus derselben wieder hervorgewälzt wird. Er wird finden, daß sich Niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit versichern kann, indem der Schwung, dessen Richtung man nachzugehen glaubt, sich unvermerkt ablenkt, und durch einen anderen Gang, den er nimmt, das Auge und die Hand irre macht. Die Gebeine scheinen mit einer fettlichen Haut überzogen, die Muskeln sind feist ohne Ueberfluß, und eine so abgewogene Fleischigkeit findet sich in keinem anderen Bilde; ja man könnte sagen, daß dieser Herkules einer höheren Zeit der Kunst näher kommt, als selbst der vaticanische Apollo.«

Wie viel Winckelmann mit diesen letzten Worten aussprach, wird man

begreifen, wenn man sich daran erinnert, daß der Apoll des Vatican das Lieblingswerk seiner Seele war. In neuester Zeit ist es Mode geworden, die Bewunderung dieses unschätzbaren Werkes herabzustimmen. Man hat von »Weichheit und Gedunsenheit« der Muskulatur geredet, und aus der Betrachtung des Torso das Resultat gezogen, daß der Meister desselben einer Zeit angehörte, »welcher das unmittelbare Verständniß der Natur nicht mehr gegeben war!« Aber es wird wohl stehen bleiben, daß Meister Apollonius, Nestor's Sohn, und daß ein Rafael und Michel Angelo, ein Winckelmann und Visconti, die das Werk des großen Atheners als eine der höchsten Schöpfungen menschlicher Kunst verehrend bewunderten, von diesen Dingen mehr verstanden, als ein Geschlecht moderner Kunstgelehrten, das heutzutage Bedeutung erlangen möchte, indem es die Urtheile der Meister auf den Kopf stellt.

Die Sage lautet, Michel Angelo habe den Torso in der Werkstatt eines Schusters aufgefunden, der ihn als Block bei seiner Arbeit benutzte! Zeitlebens ward dieser große Künstler nicht müde, dies Wunder der Kunst zu studiren. Schon erblindet ließ sich der Greis zuweilen hingeleiten, um mit tastender Hand das ewige Vorbild göttlicher Kraft und Leibesschönheit fühlend zu genießen, und wohl kann man sagen, daß nur in dem Phidiassischen Ilissus des Parthenon, mit dem schon Heinrich Meyer den Torso verglich, unserer Zeit ein noch Höheres aufgegangen ist.

Von Apollonius, dem Künstler des Torso, wissen wir sonst nichts. Aus Gründen der Paläographie setzen ihn die Gelehrten in die Zeit des Pompejus, dessen Theater vielleicht diese Statue schmückte. Aus einer Stelle des Chalcidius, eines neuplatonischen Gelehrten zu Anfange des vierten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, scheint hervorzugehen, daß derselbe berühmte Meister für den zu Cäsar's Zeit neu erbauten Tempel des Kapitolinischen Jupiter eine herrliche Kolossalstatue dieses Gottes aus Elfenbein und Gold gearbeitet hat. »Wie wunderbar!« ruft Visconti aus, »ohne die Inschriften des Torso, des Fechters und des Farnesischen Herkules wüßten wir nicht einmal die Namen der Meister, denen die erhabensten der

alten Bildwerke, welche wir noch besitzen, angehören. Welcher Art müssen erst die Skopas, Praxiteles und Lysippus gewesen sein, von deren Lob und Preise alle alten Schriftsteller überströmen!« Aber dies Wunderbare erklärt sich, seit wir wissen, daß die Werke der griechischen Kunstschriftsteller, aus denen Plinius, unsere Hauptquelle in der Kunstgeschichte, seine Notizen über die alten Künstler schöpfte, nicht bis in die Zeiten hinabreichten, denen jene jüngeren Meister Apollonius, Agasias und Glykon angehörten.

Unter den übrigen uns erhaltenen plastischen Darstellungen des Herkules, deren Reichthum wie gesagt fast alle Situationen seines Lebens umfaßt, sind besonders folgende zwei Kunstwerke als die berühmtesten hervorzuheben, die wir, da weder die Künstler, welche sie geschaffen, noch die Zeit derselben bekannt ist, am füglichsten hier anreihen mögen. Wir beginnen mit der herrlichen zu Pompeji gefundenen Bronzegruppe im Museum zu Palermo:

Herkules und die Hirschkuh,

welche wohl für die Krone aller ähnlichen antiken Bronzewerke gelten darf. Die windschnelle Hindin ist soeben vor ihrem Verfolger zusammengestürzt, und der Held, der das Thier niedergejagt hat, drückt es mit dem linken Knie zu Boden, während er mit den gewaltigen Händen die beiden Geweihe erfassend ihm Kopf und Hals gewaltsam nach der rechten Seite aufwärts biegt. In der Lage des auf der linken Hüftseite liegenden Leibes ist das völlig Ueberwältigte, gänzlich Widerstandlose des Thieres vortrefflich ausgesprochen. Der linke Hinterlauf derjenigen Seite, auf der die Last des niedergeworfenen Körpers ruht, streckt sich lang zurück am Boden hin; der rechte zuckt zusammengebogen in der Luft gegen den Leib auf. Dagegen ist in der Bewegung der Vorderläufe noch gleichsam das schwache Nachzucken des letzten Sprunges sichtbar, bei dem der Gewaltige das Thier erhaschte, in dessen Augen und Gesichtsausdruck der Schmerz und die Todesangst sich rührend wiederspiegeln. Nicht minder vortrefflich ist die Gestalt des Herkules. In ihr sehen wir die höchste Stärke,

die unwiderstehliche Kraft des Heroenleibes als federkräftige Gewandtheit erscheinend. Es ist der letzte Sprung des nimmer ermüdenden Läufers, mit welchem er das flüchtigste der Thiere des Waldes erhascht hat. Der rechte Fuß streckt sich frei und kräftig zurück, während das linke Knie, zwischen Rücken und rechtes Hüftblatt des Hirsches gestemmt, das Thier regungslos gegen den Boden drückt. In der Bildung des letzteren zeigt sich der wunderbare Natursinn der Alten auch dadurch, daß die Läufe des Thieres, gegen den Leib und Hals gehalten, fast zu schwach erscheinen, weil beide, Leib und Hals, von Anstrengung und Todesangst des schweratmenden Thieres über ihr gewöhnliches Maß aufgetrieben sind, und die gewaltsame Lage der am Haupte zurückgebogenen und hinten fest an den Boden gedrückten Hindin diesen Ausdruck übermäßiger Anschwellung noch verstärkt. Obschon die ganze Gruppe wenig über zwei Fuß hoch ist, so erscheint doch dieser Herkules in höchster Elasticität der Bewegung so wahrhaft »herkulisch«, wie es der kolossale Farnesische nur immer sein kann; und hier lernt man begreifen, wie der Eindruck des Kolossalen gerade in Bildungen weit unter Lebensgröße weit besser erreicht werden kann, als in solchen, die das gewöhnliche Maß nicht sehr bedeutend übersteigen, während die wirkliche Lebensgröße ihrerseits die Begriffe und die Wirkung des Kolossalen aufhebt. Das Werk selbst diente in Pompeji als Verzierung eines Springbrunnens, dessen Strahl dem geöffneten Munde der Hirschkuh entströmte*).

Wir übergehen die durch Kunstwerth weniger ausgezeichneten Gruppen, welche den Herkules am Spinnrocken bei der schönen Königin Omphale darstellen, um uns schließlich der schönen Gruppe

Herkules mit dem Telephos auf dem Arm

zuzuwenden, welche jetzt die Rotonda der vaticanischen Sammlung schmückt. Die Gruppe ist etwa sieben Fuß hoch, der Marmor griechisch. Das Kind, welches der Heros auf seinem linken Arme hält, ist sein Söhnchen

*) Vgl. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 90 — 92.

Telephos, ihm heimlich geboren von einer priesterlichen Jungfrau, der Königstochter Auge in Arkadien. Man hatte es ausgesetzt in der Wildniß, den Zorn der Göttin Pallas zu sühnen; aber eine Hirschkuh — sie kauert zu den Füßen des Herkules und das Kind sieht liebevoll zu ihr herab — hatte das Verlassene gesäugt, bis es endlich der umherschweifende Heros auf einem seiner Züge wiederfand und mit sich nahm. Diese Situation, welche die alte Kunst mit Vorliebe darstellte, und die wir auch in einem der anmuthigsten Wandbilder von Herkulanum wiederfinden, zeigt uns in unserer Gruppe den Herkules als liebevollen Vater, der mit rührender Zärtlichkeit niederblickt auf das kleine Geschöpf, dem die Löwenhaut zum Polster dient. Den Kopf des Heros hielt schon Winckelmann für den »unwidersprechlich schönsten« aller antiken Herkulesköpfe und die Ausarbeitung der Haare, die fleißig ausgebohrt und unterhöhlt sind, verglich er mit der am Haupte des Vaticanischen Apoll. Dagegen sind die kräftigen Formen des Leibes von minder eleganter Ausführung, und das Ganze läßt auf einen Meister des ersten Jahrhunderts der römischen Kaiserzeit schließen. Es fehlt nicht an einzelnen Wiederholungen dieser Gruppe, die sicherlich einem sehr berühmten Originalwerke vielfach nachgebildet worden ist, und deren meisterhafte Schilderung bei Visconti*) selbst ein Kunstwerk heißen darf.

Doch jetzt zurück von dieser Abschweifung zu Lysippus und seinen Schöpfungen auf dem Gebiete der historisch monumentalen Bildkunst, als deren Begründer dieser große Genius in der Geschichte der Plastik dasteht.

---

*) Visconti, Opere Varie. I., S. 135 — 140.

Lysippus als historischer Portraitkünstler.

Lysippus galt im Alterthume als der unerreichte Meister des plastischen Portraits. Wir haben in dieser Beziehung seiner schon früher gedacht, und die uns bekannten Hauptwerke in jener ideellen Gattung des Portraits aufgeführt, wo man die Abbilder berühmter Männer der Vorzeit nach der Tradition und aus der Idee ihrer Individualität zu gestalten unternahm, wie dieselbe im Bewußtsein der Nachwelt lebendig war. Dieser Gattung, zu welcher Lysipp's Portraitstatuen der sieben Weisen, des Aesop, ja vielleicht auch die des Sokrates gehörten, steht das reale historische Portrait gegenüber, bei welchem der Künstler die darzustellende Persönlichkeit in sichtbarer Wirklichkeit vor sich hat. Und hier fügte es nun die Gunst des Geschicks, daß eine Zeit, welche die gewaltigste und wunderbarste Individualität des ganzen Alterthums hervorbrachte, zugleich dem größten Portraitkünstler aller Zeiten die Aufgabe stellen durfte, die vergängliche Erscheinung des Heldenkönigs für Mit- und Nachwelt bis auf unsere Tage in ewiger Dauer festzuhalten.

Lysippus muß früh am macedonischen Königshofe gelebt haben; denn Plinius erzählt uns, der Künstler habe den Alexander »in vielen Werken von der ersten Knabenzeit an dargestellt«. Soviel andere Meister seiner Kunst sich auch an dem Portrait des Welteroberers versuchen mochten — keinem gelang es, den Lysipp in Lebendigkeit, Größe und idealer Wahrheit der Auffassung zu erreichen. Wir haben noch die Beschreibung Plutarch's, die einzige ausführliche, welche uns über irgend ein Portraitkunstwerk des Alterthums erhalten ist. In Lysipp's Darstellung Alexander's war, wie Plutarch sagt, das Haupt ein wenig nach der linken Seite geneigt — (eine dem Alexander eigenthümliche Haltung), und der Blick nach aufwärts gerichtet. Darum setzte ein späterer griechischer Dichter als Inschrift auf die Basis einer Alexanderstatue des Künstlers die Verse:

Sprechen wollte, so schien es, dies Erzbild, blickend zum Zeus auf:
Mein ist der Erdball, Zeus, habe du deinen Olymp.

»Lysippus allein,« fährt Plutarch fort, »verstand es, im Erzbilde den Charakter Alexander's auszudrücken, und mit der Gestalt auch seine großen Eigenschaften hervorzuheben; die übrigen Künstler, indem sie die Beugung des Nackens, das Schwärmerische des weichen leuchtenden Blicks nachzubilden strebten, vergaßen darüber das Mannhafte, Löwenähnliche seines Wesens.« Dies Letztere bewundert an dem Alexanderbilde Lysipp's der griechische Dichter Posidippus in seinem Epigramme:

Sikyons Künstler, so muthig an Geist als an Händen, Lysippus,
Kriegrischer Bildner, fürwahr! Flammen entsprühen dem Erz,
Dem die Gestalt Alexander's du gabst. Jetzt tadelt die Perser
Niemand! Stieren verzeih', wenn vor dem Löwen sie fliehn.

Apelles hatte seinen Alexander mit dem Blitze in der Hand gemalt. Lysippus verwarf diese hyperbolische Darstellung als eine geistlose Schmeichelei. Er gab seiner Alexanderstatue den Speer in die Hand, und er rühmte sich dessen gegen Apelles mit den Worten: der Ruhm des großen Kriegshelden allein, nicht die schmeichlerische Vergötterung, werde als der wahrhafte unvergänglich sein. In diesem Zuge spricht sich der edle Realismus des großen Meisters und seine althellenische Sinnesart auf eine charakteristische Weise aus. Er dachte den königlichen Helden am besten dadurch zu ehren, daß er ihn ikonisch darstellte, wie die Hellenen einen Olympischen Sieger, der dreimal gesiegt, durch eine solche treue Portraitdarstellung auszuzeichnen meinten. Des großen Künstlers edler Sinn verschmähete überhaupt jene vergötternde Darstellung seines Helden, die bald nach ihm Ueberhand nahm, ja die denselben schon bei seinem Leben bald als Zeus Ammon, bald als Herkules mit Löwenhaut und Keule portraitirte. Wir wissen nicht, wie oft Lysippus sein Hauptbild Alexander's wiederholt oder dessen Wiederholung durch seine Schüler geleitet haben mag; aber es ist mehr als wahrscheinlich, daß schon zu seiner Zeit zahlreiche Kopien theils für macedonische und griechische, theils für asiatische, zumal für die von Alexander neu

erbauten Städte*) verfertigt wurden. Das Original jenes Hauptbildes wanderte später nach Rom, wo Nero, der es vorzugsweise bewunderte, die Bronze vergolden, aber später, da sich zeigte, daß die Schönheit des Werks durch diese Geschmacklosigkeit gelitten hatte, das Gold wieder abnehmen ließ. Plinius sah die Statue noch mit den Spuren dieser Barbarei.

Nur zwei Portraitstatuen Alexander's von der Hand des Lysippus werden außerdem noch besonders von den Alten erwähnt; aber beide waren Theile größerer Gruppen, mit deren Ausführung den Künstler sein königlicher Freund beauftragte. Die erste dieser Gruppen war dem Andenken der fünfundzwanzig macedonischen Ritter geweiht, welche in der ersten gefahrvollen Perserschlacht am Granikus an Alexander's Seite den Heldentod gestorben waren. Diese Schlacht war Alexander's erste siegreiche Waffenthat wider die Barbaren, und er suchte den Ruhm derselben, und dadurch die Begeisterung für sein Unternehmen, durch ganz Hellas auf alle Weise zu verbreiten. Die Schilde der gefallenen feindlichen Führer schickte er nach Athen und anderen griechischen Städten »als Siegesbeute Alexander's und der Hellenen außer den Spartanern, gewonnen von den Barbaren Asiens.« Das Gedächtniß aber seiner eigenen gefallenen Edlen, — es waren Ritter aus der erlesenen Schaar, »des Königs Freunde« geheißen, — ließ er durch die Kunst des Lysippus in portraitgetreuen Darstellungen durch eine große Kampfgruppe in Erz verewigen, der auch sein eigenes Bildniß nicht fehlte. Leider wissen wir nichts von der Komposition dieses großen Werks, das Plinius nur mit den Worten Turma Alexandri, d. h. die Reiterschaar Alexander's, bezeichnet. Alexander ließ es zu Dium in Macedonien aufstellen. Da aber alle alten Schriftsteller einstimmig berichten, daß die sämmtlichen Statuen von höchster Portraittreue gewesen, so scheint es unzweifelhaft, daß Lysippus sich während der Schlacht

*) So stand noch im dritten Jahrhundert unserer Zeitrechnung Alexander's eherne Bildsäule in der Stadt Alexandria, welche Alexander unweit des Schlachtfeldes von Issus zum Andenken an den letzten entscheidenden Sieg über den Darius gegründet hatte. Herodian III., 4.

am Granikus in Alexander's Lager befand. Bei der Ausführung mochte ihm die Kunst seines Bruders Lysistratus zu Hülfe kommen, der die Erfindung gemacht hatte, die Gesichtszüge über der Natur in Gyps abzuformen*). Sein Werk stand bis zum Jahre 148 vor Chr. in jener macedonischen Stadt. Als aber Macedonien römische Provinz geworden war, ließ der römische Prätor Metellus Macedonikus dasselbe nach Rom schaffen, wo diese gewaltige Reitergruppe noch zu Kaiser Tiber's Zeit, wie Vellejus Paterkulus erzählt, die herrlichste Zierde eines öffentlichen Platzes am Portikus der Oktavia bildete.

Eine zweite Gruppe mit dem Portraitbilde Alexander's war ein kolossales Jagdstück. Alexander liebte die Jagd leidenschaftlich, und setzte sich dabei oft der höchsten Gefahr aus. Als er einst einen gewaltigen Löwen mit Lebensgefahr erlegt hatte, rief ihm der anwesende spartanische Gesandte zu: »Wohl ziemt dir's, König, mit dem Löwen zu kämpfen um sein Königreich!« Zum Gedächtniß dieser lebensgefährlichen Jagd, bei welcher Alexander nur durch die Entschlossenheit des Krateros, eines seiner Generale, gerettet worden war, trug der Letztere dem Lysippus auf, die ganze Scene in einem großen Kunstwerke zu verewigen, das den König und seine Jagdhunde im Kampfe mit dem Löwen und den Krateros im Momente des helfenden Heraneilens darstellte. Das Werk, an welchem nach Plutarch einige Nebenfiguren von Leochares herrührten, ward als Weihegeschenk zu Delphi aufgerichtet.

Erhaltene Alexanderbilder.

Alexander's Portrait war das bekannteste im ganzen Alterthum, die Zahl seiner Bildnisse im eigentlichsten Sinne des Worts unermeßlich. Apelles allein hatte ihn, wie Plinius sagt, unzählig oft gemalt. Nationaleitelkeit, Schmeichelei und Begeisterung, Furcht und Dankbarkeit, Kunst- und Ruhmliebe, zuletzt Kuriosität und sogar Aberglaube — Alles vereinte sich, die Anzahl der Bildnisse des Heldenkönigs ins Unendliche zu steigern. Seine Statuen standen in eigenen und fremden Tempeln in der ganzen

*) Vgl. Torso. Th. I., S. 495 ff.

civilisirten Welt; sah doch Cäsar eine solche im Tempel des Herkules zu Gades, dem heutigen Cadix, das für die Alten »am Ende der Welt« lag. Im dritten Jahrhunderte nach Christo hatte sich ein förmlicher Kultus des Alexander gebildet. Der wüste Kaiser Caracalla ließ Alexander's Bildnisse in Farben, Marmor und Metall in allen Städten des römischen Reichs aufrichten, und füllte, wie Herodian erzählt, »ganz Rom bis auf das Kapitol und die Tempel, mit den Bildsäulen und Portraitgemälden des großen Eroberers an.« Dieser Affe des macedonischen Helden ließ sogar Bildnisse malen, welche im Doppelgesicht sein Antlitz mit dem Alexander's janusartig verbunden zeigten. Ganze Familien, wie die der Macrianer zu Rom, trugen das Bildniß Alexander's als ihres besonderen Schutzheros in Ringen, Medaillons und aller Art von Schmuck, die Frauen sogar in Stickereien der Gewänder, und kostbare Trinkgefäße aus Bernstein und edlen Metallen sah man geschmückt mit dem Portrait des Welteroberers und seiner Thaten *).

Wir können daher sicher sein, daß wir auch heute noch das treue Portrait Alexander's besitzen, obgleich von dem ungeheuren Reichthum an Statuen des Helden uns nur eine oder zwei erhalten sind; denn bei großen Männern breitet die Zeit nur um so mehr die allgemeine Kenntniß ihrer Züge aus, je größer die Kunstvollendung war, welche sie bei Lebzeiten umgab. Ein heutiger Maler, dem der Auftrag würde, einen Leo X., Karl V., oder Heinrich IV. zu malen, würde die Züge dieser Männer eben so getreu darstellen, als wenn er ihr Zeitgenoß wäre.

Lysippus' Hauptstatue Alexander's mit der Lanze ist uns wahrscheinlich in einer Marmorkopie des Louvre erhalten, welche man von ihrem Fundorte unter den Ruinen des schon zu Horazens Zeit sehr heruntergekommenen Städtchens Gabii, einige Meilen von Rom,

die Gabinische Alexanderstatue

genannt hat. Sie ist etwas unter Lebensgröße, aus griechischem Marmor, der Held ganz nackt, auf dem Haupte den Helm. Der stützende Harnisch

*) Casp. Barth, Adversar. zu Statius' Werken, Th. II., S. 403—404.

zur Seite deutet auf eine Kopie nach einem Erzoriginal; Arme und unterer Theil der Füße sind neu. Die Haltung des Hauptes ist die oben beschriebene, und das Ganze sehr wahrscheinlich eine Arbeit aus der Zeit des Caracalla, der die Errichtung solcher Statuen seines Abgottes, wie wir sahen, selbst der kleinsten Landstadt nicht erließ. Eine andere Statue, welche Winckelmann, zu dessen Zeit die Gabinische noch nicht entdeckt war, sogar als die einzig ächte Marmorstatue Alexander's ansah, ist

die Rondaninische Alexanderstatue,

welche sich jetzt in der Münchener Glyptothek befindet. Sie ist über lebensgroß (sechs Fuß drei Zoll), aus parischem Marmor und von ganz vortrefflicher Arbeit reinsten griechischen Styles. Der Held ist gleichfalls nackt dargestellt in dem Alter der ersten Jugendblüthe, daher die Züge des Angesichts jugendlicher erscheinen als in den beiden berühmten, bald näher zu betrachtenden Alexanderköpfen des Louvre und Kapitol. Das eigenthümlich über der Stirn aufsteigende Haargelock ist noch nicht umgeben von dem Purpurdiademe, das Alexander annahm, nachdem er den Darius überwunden hatte. Aber nicht nur dies Haupt, sondern auch der ganze Körper erscheint als treu ikonische Darstellung, und das Ganze ist sehr wahrscheinlich eine Kopie einer jener zahlreichen, alle Altersstufen und die verschiedensten Situationen umfassenden Portraitstatuen, in welchen Lysippus den Helden »von dem ersten Knabenalter an« abgebildet hatte. Der starke Hals, die breite Brust und der fleischige Körper der gedrungenen Gestalt stehen eben dieser Portraittreue wegen nicht in vollkommen schönem Verhältnisse zu den etwas kurzen Beinen, — eine Bemerkung, welche bei der bald zu erwähnenden kleinen Herkulanischen Bronzestatue wiederkehrt. Die Restaurationen: das rechte Bein, beide Arme und der linke Fuß sind von Thorwaldsen. Aber wie jetzt die Statue dasteht, ist sie dennoch dem Motive nach falsch restaurirt. Das Original war ein Alexander, im Begriff, sich die Beinschienen anzulegen. Auf dieses Motiv des Sich-Rüstens deutet auch der Harnisch und die auf demselben liegende Chlamys an der linken Seite. Der Kopf, welcher nie von der Statue ge-

trennt gewesen, ist so vortrefflich erhalten, daß selbst die Nase unversehrt geblieben ist, ein Glück, das nur sehr wenige Antiken gehabt haben; auch die Hautoberfläche ist völlig wohl erhalten. — Entschieden nach einem Lysippischen Vorbilde ist aber die kleine

Herkulanische Reiterstatuette

von Bronze, im Museo Borbonico zu Neapel. Es ist ein kämpfender Alexander in voller Rüstung, auf seinem Schlachtrosse Bukephalos geschwungenen Schwertes daherjagend, und das Jugendliche des Gesichts und der Gestalt macht Visconti's Vermuthung nur noch wahrscheinlicher, daß diese Statuette eine Kopie sei nach der Lysippischen Darstellung in jener großen Reiterkampfgruppe von Dium, welche später nach Rom entführt wurde. Darauf deutet auch der fehlende Helm; denn nach Arrian's Erzählung war in der That dem Alexander in jenem wilden Reiterkampfe am Granikus, bei dem die Tapferkeit seines getreuen Klitus ihm das Leben rettete, der Helm vom Haupte gehauen worden, und wir wissen, daß Lysippus alle solche Züge der Wirklichkeit zu seiner großen Kampfgruppe benutzte. Aber auch abgesehen davon, mochte ihn die Einsicht bestimmen, daß ein schöner Kopf nur unbedeckt imponiren, und nur die freie Stirn den ganzen Adel angeborener Hoheit zeigen kann. Der Arbeit nach gehört diese kleine Statuette in eine ältere und bessere Zeit als selbst die Gabinische Statue. Das Roß springt mit hochgehobenen Vorderfüßen an, wodurch in dem kolossalen Originalbilde der gebeugte Kopf dem Beschauer freier entgegentrat. Des Reiters Oberkörper erscheint von vorn, während der Bukephalos von der Seite gesehen wird. Bei den Pferden aber ist bekanntlich nur die Seitenansicht in allen Theilen schön, die nur die Schwingung des Halses, den behenden Bau der Füße, die Kraft der Hinterschenkel und das Kecke im Tragen des Schweifes zugleich zur Anschauung bringt. Die Figur des Reiters ist ganz gewaffnet bis auf das Haupt, dessen schöner Lockenwurf nur ein Stirnband zügelt. Züge und Ausdruck Alexander's zeigen die entschiedenste Aehnlichkeit mit dem Alexanderkopfe des berühmten Pompejanischen Mosaikgemäldes der Alexan-

derschlacht, das bekanntlich den Helden gleichfalls im Momente höchster kriegerischer Aktion darstellt. Soweit unsere Nachrichten reichen, gehen die Reiterstatuen bei den Alten nicht über Lysippus und die Zeit Alexander's des Großen hinauf. Selbst Kastor und Pollux sind in den älteren Darstellungen, nach denen die Kolosse von Monte Cavallo gebildet sind, nicht auf ihren Rossen sitzend dargestellt, sondern sie stehen neben den Thieren, deren drängende Bewegung nur dazu dient, die Stellung des Heroen zu motiviren, wie ihre schwächere Bildung die Ueberlegenheit der riesigen Göttersöhne über dieselben ausdrücken sollte. Vor Alexander's Zeit bildete man wohl Rosse allein und vor Streitwagen. Ein Viergespann krönte das Mausoleum und auf den Rossen saßen Knaben, aber die ersten Reiterstatuen sind die Alexander's und der Seinen. Wie wir aus dem eben beschriebenen Kunstwerke sehen, strebte Lysippus in demselben, ganz wie der Künstler der Dioskuren von Monte Cavallo, das Momentane der heftigen Bewegung seines Helden mit dem Monumentalen zu vereinigen, das in der Natur plötzlich Vorübergehende in seinem Gebilde zu fesseln.

Diese drei Statuen sind so ziemlich die einzigen, welche uns von der unermeßlichen Menge ihres Gleichen übrig geblieben sind. Denn was sonst an Standbildern des Alexander in Museen vorkommt, ist meistens unächt oder zweifelhaft. Dagegen sind uns an ächten Köpfen Alexander's einige Meisterwerke erhalten, nach denen zum Theil die eben beschriebenen Statuen erst als Portraitbilder Alexander's erkannt sind. Unter diesen ist die vorzüglichste, auch durch eine griechische Inschrift ausdrücklich beglaubigte,

die Büste des Louvre,

aus pentelischem Marmor, gefunden in den Ruinen zu Tivoli. Winckelmann's Freund Mengs, der sie ausgraben sah, hielt sie für eine Arbeit aus der Zeit des Lysippus; Visconti dagegen hält sie für eine Kopie nach einem Lysippischen Erzoriginal, und setzt sie in das letzte Jahrhundert der römischen Republik. An diesem Werke können wir, wie an keinem anderen, die ausgeprägten Portraitzüge und charakteristischen Eigenschaften

des Alexanderkopfes studiren; denn hier hat der Künstler mit genauester Treue und feinstem Gefühl, alles Beiwesen bei Seite lassend, auf den höchsten Ausdruck sprechender Wahrheit der Physiognomie gearbeitet. Wir finden hier zunächst jene Zeusartige Aufsträubung der Stirnlocken, wie sie unter den antiken Portraits die Pompejusköpfe, und bei den neueren, die Köpfe von Rauch und Liszt zeigen. Auch fehlt nicht die schon erwähnte charakteristische Neigung des Halses und Hauptes nach der linken Seite gegen die Schulter hin, in Folge deren der Mastoideus genannte Muskel stark hervortritt. Das Diadem fehlt, aber sinnvoll hat der Künstler durch den kreisförmigen Eindruck an dem Gelock des Hinterhauptes die Stelle bezeichnet, wo es sich zu befinden pflegte. In der Gesammtphysiognomie ist es unmöglich jenen Ausdruck des »Löwenartigen« zu verkennen, das die Alten dem Ausdruck Alexander's beilegen. Die energische Gewaltigkeit des Charakters drückt sich aus in dem kräftig hervortretenden Kinn, das schon Aristoteles als solches Kennzeichen deutete. Trotz aller Schönheit hatte Alexander's Physiognomie etwas Schreckliches. Seine Augen, deren lebhafte Bewegung dem Feuer der Seele entsprach, waren leuchtend wie Krystall, und ihr Blick schwer zu ertragen. Dies Offene, Leuchtende, Durchdringende hat selbst in dieser Marmorkopie seinen Ausdruck gefunden, während es der Meister des Erzoriginals durch die Kontouren, durch die Höhlung gewisser Partien, und durch die Zuthat eines glänzenden Materials an der Stelle der Augäpfel sicher noch auf einen viel höheren Grad gesteigert hatte.

Im Gegensatze zu der unverkennbaren Naturtreue dieser Büste ist der berühmte marmorne

Alexanderkopf des Kapitols

die höchstmögliche Steigerung der Idealportraitbildung des Helden, wie sie nur dem Genie eines Lysippus gelingen konnte. Denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß wir auch in diesem Werke die Kopie eines Lysippischen Bronzeoriginals, vielleicht der berühmten für Alexandria gearbeiteten Reiterstatue besitzen, eine Kopie, bei der, trotz der sehr schönen

Arbeit des Bildhauers, doch die Ausführung weit zurücksteht hinter der Größe, Freiheit und Geistfülle der ursprünglichen Auffassung, — ein Mangel, der bekanntlich immer die Kopie eines Meisterwerks als solche kenntlich macht. Die im Marmor angedeuteten Augenbrauen und die Vertiefung der Augensterne deuten gleichfalls auf ein Bronzeoriginal. Die Begeisterung, welche die individuellen und doch bis zur höchsten Idealität gesteigerten Züge des Antlitzes belebt, läßt uns ahnen, daß der Künstler hier den romantischen Helden darstellen wollte, der ein zweiter Dionysos in schwärmerischer Kühnheit den mythischen Zug des Gottes nach dem fernen Märchenlande Indien zu erneuern schien. Ein bacchantischer Ungestüm liegt auch in dem wild wallenden Haar, durch welches der Künstler den Moment einer lebhaften raschen Bewegung des Hauptes von der rechten nach der linken Seite darstellen wollte. Darum gab er den Haarlocken die Richtung, als flögen sie, der Bewegung des Kopfes folgend, auf der linken Seite vorwärts gegen das Gesicht hin, auf der rechten aber rückwärts von demselben hinweg. Es ist dies eines der schönsten Beispiele von der geschickten Benutzung des Haares zum Ausdruck und der Bewegung des Hauptes; und wir wissen aus Plinius, daß gerade Lysippus vorzugsweise auf solche Behandlung des Haares Sorgfalt verwandte.

Zu den Räthseln der alten Kunst gehört endlich der sogenannte

Kopf des sterbenden Alexander

in der Galerie zu Florenz. Aber dies Räthsel ist nicht unauflöslich, wenn man nur nicht — wozu gar keine Berechtigung da ist — wie bisher annimmt, daß dieser Kopf zu einer ganzen Figur gehört haben müsse. Er ist vielmehr ein durchaus selbständiges, allerdings in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Werk — und, damit ich es nur gleich heraussage, ein Zeugniß der höchsten Liebe und Begeisterung des schmerzerfüllten Künstlers am Sterbelager seines königlichen Freundes und Beschützers. Selbst Feuerbach, der die herkömmliche Deutung aus dem Grunde bezweifelt, weil wohl nie ein griechischer Künstler irgend ein Idealportrait mit dem Ausdruck des schmerzhaften Todes dargestellt habe, muß doch die Aehn-

lichkeit zugeben. Und sie ist in der That so sprechend, daß von dieser Seite kein Zweifel möglich scheint. Dieser Kopf trägt so gewiß die Züge des Alexander, der in dem Kapitolinischen Haupte vor uns steht, als er an Großartigkeit und Adel der Auffassung selbst den Laokoonskopf weit übertrifft, an den man auf den ersten Blick gleichfalls erinnert wird. Und wäre es denn in der That ein der griechischen Kunst so unwürdiger Gedanke, daß der Günstling, der Begleiter, der Freund des Welteroberers, der Künstler, der ein halbes Leben lang den Helden durch seine Werke verherrlichen durfte, daß ein Lysippus, voll großen historischen Sinnes, der vor allen Anderen als der Künstler der Idealität in der Kunstgeschichte dasteht, tief erschüttert wie die ganze gleichzeitige Welt über das jähe Todesgeschick des jugendlichen Heros inmitten seiner stolzen Siegeslaufbahn, den Wunsch gehegt hätte, dies Scheiden des macedonischen Achilleus aus dem Leben durch seine Kunst in einem so tieftragischen Abbilde zu verklären? Daß er seinen eigenen und des ganzen Volkes und Heeres Schmerz über den kaum für möglich gehaltenen Tod des vergötterten Herrschers in diesem plastischen Klagegesange auszusprechen suchte?

Und wie ist es ihm gelungen! So, daß noch nach Jahrtausenden seine Absicht jedem Unbefangenen verständlich zu Herzen spricht.

Der Kopf, aus griechischem Marmor über Lebensgröße, in Haltung und Ausdruck wie bemerkt an Laokoon erinnernd, zeigt, wie dieser, den Ausdruck höchsten Schmerzes und Leidens, aber in einem ungleich höheren edleren Sinne. Der Alles vermocht und überwältigt hat, ist jetzt überwältigt von dem Schmerze der Endlichkeit und Ohnmacht, von dem Schmerze, der dieser ganzen Natur fremd sich in sie hineingeschlichen hat, und sie umschnürt hält mit seinen mörderischen Schlangenringeln zum Nichtmehrlassen. Es ist der Heros, aus dessen versunkenem Löwenblicke noch der Blitz von hundert Siegerschlachten emporlodert, dessen unbeugsamer Muth noch einmal aufflammt aus dem tiefen großen Auge, das einst die Welt faßte; dessen Energie noch sich ausprägt unter der unerschrockenen Stirn, die fest steht, während die Oberlippe bereits das Zucken des Todes verspüren läßt. Dem Sterben des Jünglings den Tag vor der Hochzeit

mit der Theuererworbenen verglich Heinse dieses Bild. Aber es ist mehr als das, es ist der ungeheure letzte Schmerzensruf des weltbezwingenden, weltumgestaltenden Genies, das, vorzeitig hinweggerissen von der Vollendung seines Lebenswerks, das Chaos einbrechen sieht über die begonnene Schöpfung, wie es in der Wirklichkeit einbrach über das Weltreich des macedonischen Helden.

Kaum läßt sich sagen, welcher Zeit das Werk angehöre: ob es Kopie sei nach einem Erzoriginale des Meisters, ob Ausführung eines Schülers nach einem Modelle des Letzteren. Gewiß ist nur, daß die Gesammtauffassung so vollkommen übereinstimmt mit dem Alexanderidealportrait Lysipp's, als es bei einem so veränderten Motive überhaupt möglich ist. Ueber die Vollendung der Arbeit ist nur eine Stimme. »Die Formen sind über allen Begriff weich, fließend, großartig, die technische Behandlung ganz vollkommen.« Das Werk ist darauf berechnet, hauptsächlich von der linken Seite des Gesichts gesehen zu werden, und diese Seite ist auch vorzüglich wohl erhalten. Die Ergänzungen an Augen, Lippen, Nase und Haar sind von einem guten Künstler, und dennoch weit unter der Arbeit des alten Meisters. Daß dieser letztere die Todtenmaske Alexander's benutzt haben wird, dafür spricht der mehrerwähnte Umstand, daß gerade damals durch Lysipp's Bruder die Abformung des Gesichts über der Natur in Gyps aufkam.

Es läßt sich erwarten, daß auch die großen Kriegshelden Alexander's durch den berühmten Meister verewigt zu werden wünschten. Für Lysippus war das eine gewiß willkommene Aufgabe; denn diese Marschälle Alexander's gehörten auch an körperlicher Schönheit, wie ein alter Schriftsteller bemerkt, zu den Auserwählten der damaligen Menschheit. »So groß,« sagt der römische Geschichtschreiber Trogus Pompejus, »war bei allen die Schönheit der Gestalt und der Adel der Leibesbildung, vereint mit höchster Körper- und Geisteskraft, daß man hätte glauben können, sie seien nicht aus einem Volke, sondern aus dem ganzen Erdkreise von ihrem Herrn und Meister auserlesen.« Die Portraitstatue des Krateros ist bereits erwähnt, und von Hephästion, Alexander's geliebtestem Genos-

sen, sah noch Plinius eine Erzbildsäule, welche römische Ignoranz, wie er erzählt, dem Polyklet zuschrieb, obschon dieser beinahe ein Jahrhundert vor Alexander's Zeit gelebt hatte. Auch von dem nachmaligen Könige Seleukus stand eine Bildnißstatue zu Rom, als deren Verfertiger eine griechische Inschrift den Lysippus bezeichnete. Doch ist uns von keinem einzigen der gewaltigen Heeresfürsten Alexander's ein plastisches Bildniß erhalten. Nur von dem Lagiden Ptolemäos, dem bei der Theilung des macedonischen Weltreichs Aegypten zufiel, und von seiner Gemahlin Berenike giebt es zwei sehr schöne zu Herkulanum gefundene Bronzebüsten, die uns ein treues Bild geben von der gefeierten Schönheit beider fürstlichen Personen. Diese Schönheit scheint erblich gewesen zu sein in dem Geschlechte; denn auch die beiden berühmten Kameen mit den Köpfen des Zweiten Ptolemäers und seiner Gattin Arsinoë in den Sammlungen von Petersburg und Wien zeigen uns den Adel schönster Menschenbildung.

Auch das Uebermaß des Kolossalen, das bald nach Lysippus, der indessen gleichfalls einen vierzig Ellen hohen Jupiter für Tarent arbeitete, in der plastischen Kunst überhand nahm, und von seinem Schüler Chares aus Lindos, dem Schöpfer des rhodischen Kolosses, auf die höchste Spitze getrieben wurde, begann schon zu Alexander's Zeit sich hervorzudrängen. Es konnte nicht fehlen, daß die Kolossalität seiner Unternehmungen die Phantasie mancher bildenden Künstler mit eben so maßlosen Entwürfen erfüllte. Ein solcher war jener Stasikrates oder, wie Andere ihn nennen, Dinokrates, der Erbauer Alexandria's und Hauptarchitekt des Welteroberers, ein Künstler, der, wie Plutarch sagt, »nicht das Gefällige und Anmuthige darstellen wollte, sondern seine Sinne und seine Pläne immer nur auf das Große und Gewaltige gestellt hatte, zu dessen Ausführung es königlicher Mittel bedurfte.« Dieser begab sich, so erzählt Plutarch weiter, zum Alexander, und tadelte die Künstler, welche den König bisher in Farben, Erz und Stein darzustellen versucht hätten. Solche Bildchen, die gekauft, gestohlen oder eingeschmolzen werden könnten, seien keine würdigen Denkmäler des Welteroberers. »Ich habe mir vorgenommen,« sprach er, »in einer unvergänglichen und lebendigen, ewig

festwurzelnden Materie dein Abbild unbeweglich und unerschüttert herzustellen. Der thrakische Berg Athos, da wo er am höchsten und sichtbarsten sich über dem Meere emporhebt, kann leicht durch die Kunst zu einer Bildsäule umgestaltet werden, die Alexander's würdig, mit den Füßen das Meer, mit dem Haupte die Wolken berührt, in der einen Hand eine volkreiche Stadt tragend, mit der linken aber einen immer fließenden Bergstrom aus einer Opferschale ins Meer gießend.« Alexander bewunderte zwar einen Augenblick die grandiose Idee des kühnen Geistes, aber er war doch gescheidt genug, ihm zu erwidern: er möge den Athos in Ruhe lassen. Es sei genug, daß der Berg bereits das Denkmal des Uebermuths eines einzigen Königs, des Xerxes, sei, der ihn bekanntlich durchstechen lassen wollte. —

Lysippus als Thierbildner.

Wenn wir aus den Andeutungen der Alten die Haupteigenthümlichkeiten der Lysippischen Kunst zusammenstellen und dieselben mit den spärlichen Resten seiner Arbeiten, wie sie uns in Kopien und Nachbildungen erhalten sind, vergleichen, so treten uns vor Allem folgende sichere Anhaltpunkte entgegen.

Unter den früheren Künstlern war es vornehmlich Myron, an dessen Streben und Richtung, das physische Leben zum Ideal erhoben darzustellen, sich Lysippus anschloß. Wie Myron, wählte auch er die Bronze zu seinem ausschließlichen Materiale, gefiel er sich in Bildung edler Thiergestalten, wie Löwen und Pferde, bald in Jagdscenen, Gruppen und Viergespannen, bald in einzelner Darstellung. Die höchste Lebendigkeit des Ausdrucks, das »Lebenathmende«, »Beseelte« seiner Gebilde wird von den alten Kunstrichtern fast mit denselben Prädikaten wie bei seinem großen Vorgänger charakterisirt, und neben die vivida signa, die »lebensprühenden Bildungen« Myron's stellen sich bei Properz die signa animosa, die »seelebegabten« Schöpfungen Lysipp's. Das berühmte, von Dichtern besungene »ungezäumte Roß« des Letzteren, das erst bei der Erstürmung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer (1204) zu Grunde ging, erscheint als ein Seitenstück zu Myron's vielgepriesener

Kuh, und selbst der kecke Humor in der »trunkenen Alten« des großen athenischen Künstlers findet seine Entsprechung in einer ähnlichen Schöpfung des Lysippus, dessen »trunkene Flötenspielerin« Plinius in dem Verzeichnisse der bedeutendsten Werke des Künstlers erwähnt. Auch an ihm, wie bei seinem Vorgänger, tritt die schärfste Beobachtung und glücklichste Auffassung aller Erscheinungen der Wirklichkeit als ein Grundzug seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hervor. Eine Hündin, die ihre Wunden leckt, wahrscheinlich einer größeren Jagdscene entnommen, galt in Rom, wegen der vollendeten Naturwahrheit, für ein so kostbares Werk, daß die Tempelwächter des Heiligthums, wo es sich befand, mit ihrem Leben für dasselbe einstehen mußten.

Auch für die ideale Thierbildung fanden die griechischen Künstler die springenden Punkte der Auffassung in derselben Quelle, welcher sie ihre Götterideale verdankten, in Homer und seinen unvergänglichen Gleichnissen, in denen uns der Löwe und Eber, der wilde Stier und das muthige Roß in den lebendigsten Momenten ihres Charakters noch heute entgegentreten. Aus dieser Quelle, aus der einst Myron geschöpft hatte, entnahm auch Lysipp die begeisternde Anregung zu seinen Thiergebilden, in denen er, wie sein großer Vorgänger, nach dem Worte eines römischen Kunstrichters (Petronius), »den Seelen der Thiere durch ihre Körpergestalt Sprache verlieh.« Die herrlichen Widder auf dem Schlosse zu Palermo können uns von der wahrhaft homerischen Hoheit der Auffassung des Thierlebens bei den alten Plastikern einen Begriff geben*).

Von Lysippus' Meisterschaft als Thierbildner geben vielleicht eine annähernde Vorstellung

die vier Rosse der Markuskirche zu Venedig,

welche eine alte venetianische Tradition dem Lysipp zuschreibt. Keins der alten Kunstwerke hat so viele Wanderungen erlebt als dieses herrliche

*) Ein anderes Werk der Art ist in dem kolossalen Hunde erhalten, der aus Rom, zu Winckelmann's Zeit, nach England kam; ein Abguß davon befindet sich in der Mengs'schen Sammlung zu Dresden. Ueber die Widder zu Palermo s. Ein Jahr in Italien. Bd. II., S. 104.

bronzene Viergespann, das ursprünglich von einem griechischen Meister als Weihgeschenk für Olympia oder ein anderes Heiligthum geschaffen, zuerst aus Griechenland nach Rom entführt, dann von Rom nach Konstantinopel versetzt, von dort, nach der Eroberung der Stadt durch die Lateiner, von den Venetianern als Siegestrophäe nach der Lagunenstadt entführt wurde, um über ein halbes Jahrtausend später von dem Imperator des neunzehnten Jahrhunderts nach Paris geschleppt zu werden, wo es eine Zeit lang den Triumphbogen des Tuilerienpalastes schmückte, bis nach dem Sturze Napoleon's Venedig sein berühmtestes Kunstwerk zurückerhielt. In der Erzmischung desselben waltet das Kupfer vor. Die Vergoldung, von der sich noch Spuren zeigen, scheint römische Zuthat; auch halten einige Alterthumsforscher das Ganze überhaupt für römische Arbeit. Der Guß dieser Rosse geschah in zwei Formen, die der Länge nach zusammenpaßten, so daß man nicht nöthig hatte, die Formen nach vollendetem Gusse zu zerschlagen. Die Striemen, mit welchen die Gestalten über und über bedeckt sind, rühren von der Barbarei der Plünderer her, die das Gold abzuhauen versuchten. Diese herrlichen Thiere waren offenbar vom Künstler für eine hohe Aufstellung berechnet, und Goethe bemerkte richtig, »daß sie in der Nähe schwer ,und unten vom Platze aus gesehen, leicht wie Hirsche erscheinen.« Nur den berühmten Parthenonsskulpturen stehen die Köpfe an wissenschaftlichem Studium nach, wenngleich sie an feuriger Lebendigkeit mit ihnen wetteifern können. Goethe, in dessen »Kunst und Alterthum« man eine Vergleichung beider findet, setzt das Unterscheidende an den Köpfen darin, daß bei den venetianischen Rossen das Auge weiter vom Ohr und vom Hinterhaupte abrückt, während an den Elgin'schen Pferdeköpfen beide Sinneswerkzeuge einander genähert erscheinen*). Dieses Viergespann ist das einzige, welches von der ungeheuren Anzahl ähnlicher Bildungen auf uns gekommen ist, in denen die Thierbildnerei der antiken Welt ihre höchsten Triumphe feierte. Die größten Künstler der blühenden Zeit wetteiferten mit ein-

*) K. und Alt. Bd. II., S. 2. 88 ff. Torso. Th. I., S. 218.

ander in diesen Werken, die ganz geeignet waren, sowohl in der vortheilhaftesten Darstellung von vier feurigen Rossen, als zur Verherrlichung des ihre Kraft bändigenden Wagenlenkers den gewaltigsten Effekt hervorzubringen; und bis in die spätesten Kaiserzeiten hinab blieb die Quadriga ein beliebter Gegenstand der plastischen Kunst im Dienste des Stolzes der römischen Weltbeherrscher.

Lysippische Idealstatuen.

Die einzige sichere Kopie einer Idealstatue Lysipp's ist erst in neuester Zeit zu Rom entdeckt worden. Es ist dies der im Alterthume hoch berühmte

Athlet mit dem Schabeisen,

griechisch Apoxyomenos genannt, von der Attitüde, in welcher er aufgefaßt ist. Das vielbewunderte Bronzeoriginal zeigte nämlich einen Athleten, der nach beendetem Uebungskampfe, sich die Haut mit dem Schabeisen von dem Oel und Staube der Palästra reinigt. So einfach waren die Motive, welche die alten großen Meister benutzten, um ihre berühmtesten Werke zu schaffen! Denn zu diesen rechnete das Alterthum den Lysippischen Apoxyomenos. August's Feldherr, Agrippa, hatte ihn nach Rom gebracht, und die von ihm erbauten Bäder damit geschmückt. Hier wurde er bald ein Lieblingskunstwerk des römischen Publikums, und als Kaiser Tiberius zu Anfang seiner Regierung es sich erlaubte, dasselbe in seinen Palast zu versetzen, empfing ihn bald darauf bei seinem Erscheinen im Theater ein solches Geschrei der Mißbilligung, daß der feige Tyrann, der mit der Masse anzubinden scheute, sich dazu herbeilassen mußte, das Werk seinem alten Standorte wiederzugeben.

Die neuentdeckte Marmorstatue der vaticanischen Sammlung kündigt sich als Kopie eines Erzoriginals besonders durch die starken Stützen an, durch welche die beiden frei vom Körper abstehenden Arme gehalten werden. Was der Bronzeguß entbehren konnte, wurde für den Bildhauer, der mit ihm zu wetteifern unternahm, bei der Schwere des Marmors eine

Nothwendigkeit. Dasselbe gilt von der Verstärkung des linken Standfußes durch einen Baumtronk. Die alten Künstler waren gegenüber solchen Forderungen des Materials freier als die neueren. Sie befriedigten dieselben unbekümmert darüber, ob die Stütze sich als Stütze verrieth, wenn sich keine verdeckende Aushülfe bot; denn sie durften auf eine Anschauung ihres Publikums rechnen, dem die höhere Gesammtwirkung ihres Werks Hauptsache war*).

Vor uns steht eine schlankkräftige Gestalt, ein wenig über Lebensgröße, ein Jünglingsmann von edelster Leibesbildung, dessen Glieder gestählt und zu harmonischer Vollendung herausgebildet sind durch die sorgfältige Uebung aller gymnastischen Kunst und Thätigkeit. Es ist der Moment der Ruhe nach höchster Anstrengung, die dennoch keinerlei Zeichen von Erschöpfung nachgelassen hat. Der Körper ruht auf dem linken Fuße, dem ein Baumtronk den nöthigen Halt giebt. Diese Uebertragung des Schwerpunktes auf einen Fuß findet sich bei allen antiken Marmorstatuen, welche wir besitzen, ohne eine einzige Ausnahme; denn die Marmortechnik eignete sich früh diese Erfindung an, welche der Erzbildner Polyklet in die statuarische Kunst einführte. Der rechte, ein wenig zurückstehende Fuß mit etwas eingekrümmtem Beine, ruht ungefähr sechzehn Zoll von dem anderen entfernt mit gehobenem Hacken auf den drei ersten Zehen. In dieser Stellung liegt eine anmuthig behagliche Lässigkeit, die den Grundzug der ganzen äußeren Haltung ausmacht. Zugleich aber erscheint sie eben nur als zufällige Ruhe des Augenblicks, die in jedem Augenblicke der Bewegung weichen kann, und erzeugt so in der Ruhe selbst den Ausdruck leichter Beweglichkeit. Der rechte Arm ist in leiser Biegung fast horizontal, doch ein wenig niederwärts ausgestreckt, während die Hand des eingebogenen linken das sichelförmige Schabeisen gegen die untere Fläche des rechten Arms in der Nähe des Ellenbogens abwärts führt. Der überaus schöne Kopf ist mäßig nach rechts gewendet, dem ausgestreckten Arme dieser Seite entsprechend. Seine Bildung ist der

*) Feuerbach, Vatic. Apoll. S. 151 ff.

vollendete griechische Typus und erinnert an das Ideal des Merkurhauptes. Das sanft gekräuselte, kurzgeschnittene, enganliegende Haar scheint noch feucht von der vorhergegangenen Anstrengung. Die Gesichtszüge sind von dem höchsten Adel jugendlich strenger Schönheit, deren Ernst nur durch die bezaubernden Lippen des lieblichsten Mundes gemildert erscheint. Sein Blick, der über das eigene, untergeordnete, augenblickliche Thun wegleitet, scheint auf die Bewegungen anderer, noch in der Kampfübung begriffener Genossen gerichtet zu sein. Dieser Gesammtausdruck harmonischer Ruhe bei einer kaum seiner Beachtung gewürdigten Thätigkeit, deren Ausübung in dem vom Künstler gewählten Momente doch wieder eine lang geübte Geschicklichkeit zur Anschauung bringt, scheint es gewesen zu sein, welcher, vereint mit der herrlichen Bildung des ganzen Leibes und der wunderbaren Schönheit des Angesichts, jenen Zauber auf die Alten ausübte, der sich bei den Kennern wie bei der Menge gleich wirksam erwies und das Werk zu einem der berühmtesten des Meisters erhob. Die Statue ist vollendet erhalten; es fehlten nur einige Finger der rechten Hand, bei deren Ergänzung aber wunderlicherweise, durch einen gröblichen Irrthum des Ritters Canina, dem Athleten ein Würfel in die Hand gegeben worden ist*).

Für uns ist dieses Werk von unschätzbarem Werthe, besonders darum, weil in demselben alle charakteristischen Merkmale der Kunstrichtung Lysipp's sich beisammen finden. Wir sehen hier zunächst jenes Streben nach Kräftigkeit, gepaart mit Leichtigkeit, das einen Grundzug derselben ausmachte. Und wir sehen es erreicht, dadurch, daß allen Gliedern, durch

---

*) Zur Erheiterung für Leser, welche des Lateinischen kundig sind, hier die Notiz, daß Canina die Worte des Plinius über Polyklet: Fecit et destringentem se et nudum talo incessentem, nicht nur auf eine einzige und zwar auf diese Figur des Lysippus bezog, sondern sie auch übersetzte: »Er machte eine nackte Figur, die sich mit dem Schabeisen reinigt und zugleich eine andere zum Spiel mit dem Würfel auffordert.« M. s. Augsburger Allgemeine Zeitung 1854. Beilage zu Nr. 41. und Brunn I., S. 216.

Verlängerung, besonders der Arme und Beine, und durch Verkleinerung des Kopfs, größere Schlankheit und damit der Ausdruck einer leichten, geschmeidig kräftigen Beweglichkeit verliehen wurde. Lysipp veränderte dadurch wesentlich den Kanon Polyklet's *), theils dem eigenen Geschmacke, theils der Zeitrichtung folgend, der jene größere Schlankheit und Beweglichkeit mehr zusagte, als die gediegene Festigkeit der Polykletischen Gestalten. Es ist Thatsache, daß der Apoxyomenos sogar noch schlanker erscheint, als er in der Wirklichkeit seinen Verhältnissen nach ist, und wir wissen aus Plinius, daß Lysippus eine solche Wirkung in seinen Statuen beabsichtigte. Eben so wird von dem Künstler berichtet, daß er das Haar in neuer Weise behandelt habe. Unsere Statue lehrt, worin diese Neuerung bestand. Lysippus verließ die vor ihm übliche »stylisirte« Behandlungsweise und näherte sich auch hier mehr dem Ausdrucke der in der Natur beobachteten Wirklichkeit. Zugleich war er der erste Künstler, der mit Bewußtsein von den positiven Verhältnissen der Körper abwich, und es der Beurtheilung des Auges überließ, nach dem Scheine die Maße zu bestimmen. Diesen Schein übertrug er auf die Darstellung der Gestalt in seinem Stoffe, und das ist es, was er mit seinem Ausspruche sagen wollte: »seine Vorgänger hatten die menschliche Gestalt gebildet, wie sie wirklich sei, er hingegen stelle sie dar, wie sie zu sein scheine.« Wenn aber auch seine eigene scharfe Beobachtung stets mit Sicherheit das richtige Maß zu treffen wußte, so ist doch mit Recht bemerkt worden, daß die durch sein Beispiel eingeleitete Aufhebung des festen Gesetzes der älteren Kunst seine Nachfolger auf Abwege führte. Dahin gehören vor Allem die übermäßig verkleinerten Köpfe in späteren Skulpturwerken, die oft nur ein Zehntheil der Figur messen, und jene falsche Idealistik, die es unternahm, ihre willkürlichen Schöpfungen an die Stelle der vollkommensten Proportionen der Wirklichkeit zu setzen und einem Begriffe der Menschengestalt nachzustreben, der ganz außer der Erfahrung lag **).

---

*) S. Torso. Th. I., S. 287 ff.

**) Vgl. Braun, Geschichte der griech. Künstler, Th. I., S. 375—382.

Der Kairos.

Unter den Werken Lysipp's begegnet uns endlich eine Schöpfung, welche als durchaus neu und original auftritt. Es ist dies die Personificirung des günstigen Moments, der Gelegenheit, als eines göttlichen Jünglings, griechisch »Kairos« (der günstige Augenblick) genannt, das erste Beispiel einer reinen Allegorie in der hellenischen Plastik. Diese Statue, welche Lysipp in einen Tempel seiner Vaterstadt weihte, von wo sie später nach Byzanz kam, ist von Dichtern und Redekünstlern der späteren Zeit vielfach gefeiert und ausführlich beschrieben worden. Es war eine zarte, verschämt blickende Jünglingsgestalt, die mit den Spitzen der beflügelten Füße auf einer Kugel weniger stand als schwebte. Während die letztere das Bild des »rastlos rollenden Kreislaufs der Zeit« versinnlichte, deutete das am Hinterkopfe kurz geschorene, vorn in Locken über Stirn und Wangen lang herabwallende Haupthaar auf die Natur des günstigen Augenblicks, der im ersten Erscheinen erfaßt werden muß, wenn er uns nicht unwiederbringlich entschwinden soll, nach dem alten Dichterworte:

Von vorn mußt du ihn fassen; denn entschlüpft er dir,
Bringt selber Zeus dir den entflohenen nie zurück!

Spätere Künstler, oder vielleicht auch nur rhetorische Beschreiber fügten zu diesen hinlänglich deutlichen Attributen noch andere hinzu. Eine Wage in der linken Hand des Jünglings sollte an das unsichere Auf- und Niederschwanken des Glücks gemahnen, ähnlich jenem Goethe'schen:

An des Glückes goldner Wage
Steht die Zunge selten ein!

ein Scheermesser in der rechten an das alte homerische Wort von der Entscheidung, »die auf der Schärfe eines Scheermessers steht,« errinnern. Lysippus' Werk aber war frei von diesen überflüssigen Zuthaten, deren auch der Sophist Kallistratus, ein Litterat des dritten Jahrhunderts un-

serer Zeitrechnung, in seiner ausführlichen Beschreibungder Statue nicht erwähnt. Auch ohne dieselben war der Kairos hinlänglich deutlich, ein ächt poetisches Werk der Plastik, das sich sogar von der niederen Stufe der Allegorie erhebt bis zur höheren des Symbols. In seinem natürlichen Sinne lag schon, wie Feuerbach bemerkt, sein tieferer poetischer. »Ein seltsames, liebliches Wesen flattert vor unseren Augen, und die Schönheit wie die Flüchtigkeit seiner Erscheinung lockt uns, es zu haschen. Ein Schmetterling, der über einer Blume flattert, und ein Kind, das den Moment erlauert, wo er sich niederläßt, um ihn dann an seinen bunten Flügeln zu haschen, gäbe ein ähnliches Bild. Es wäre eine einfache natürliche Handlung und zugleich Symbol desselben Gedankens.«

Der Kairos Lysipp's war ein Lieblingsgegenstand der Beschreibungen späterer Sophisten. Wir besitzen eine solche von jenem Kallistratus, die mit zu den besten seiner deklamatorischen Schilderungen berühmter Statuen gehört. Es ist daher hier wohl der Ort, über diese Weise ästhetischer Kunstbeschreibung bei den Alten Einiges zu bemerken. Freilich kommt des Mannes ästhetische Begeisterung, genau betrachtet, nicht über die immer erneute Bewunderung hinaus, daß sich harte leblose Massen, wie Stein und Erz, durch die Kunst scheinbar erweichen und beseelen lassen. Dies Thema variirt er in den verschiedensten Weisen, wobei selbst der Tastsinn zu Hülfe genommen wird. Bald »hebt sich das Fleisch von Erz den Fingerspitzen schwellend entgegen«; bald »heben sich die Haare, weich anzufühlen, unter der berührenden Hand empor«. Die Wangen des Lysippischen Kairos scheinen »sanft zu erröthen«, und selbst der bronzene Thyrsusstab des Praxitelischen Bacchus »scheint glänzend zu grünen, als wäre er Natur«. Wenn diese Auffassungsweise als rhetorische Künstelei erscheint, so ist auch die ästhetische Wundergläubigkeit des Kallistratus nicht ohne eine solche auf den Effekt gerichtete rhetorische Absichtlichkeit. Er glaubt oder stellt sich zu glauben, daß Dädalus wirklich Statuen geschaffen, die sich bewegten, und daß nur jener äthiopische Künstler, dem die Bildsäule Memnon's ihr Dasein verdanke, ihn noch dadurch über-

troffen habe, daß er seinem Werke sogar Laut und Empfindung verliehen.

Sieht man indessen diese Auffassungsweise genauer darauf an, so erscheint sie doch am Ende nur als ein starker rhetorischer Ausdruck für den Grundgedanken: daß die Kunst wirklich im Stande ist, die an sich todte Masse des Stoffs zu beseelen. Darum meint er auch, daß man mit Recht vollendete Schöpfungen der Kunst, wie den Amor des Praxiteles, als heilig bezeichnen könne. Diese beseelende und vergeistigende Macht, welche der Menschengeist durch die Kunst ausübt auf die unbeseelte Materie, ist es nun eben, welche den bewundernden Sophisten zu jenen vorher erwähnten Ausdrücken veranlaßt, in welchen er immer aufs Neue ein und denselben Gedanken auszusprechen trachtet. Denn er weiß, daß es letztlich doch nur die Einbildungskraft des Beschauers ist, welche den Kunstwerken jenes beseelte Leben verleiht, das die Alten von Dädalus bis auf Hadrian von ihren plastischen Kunstwerken verlangten. Der kalte Verstand erzeugte sprichwörtliche Redensarten, welche die Leblosigkeit und Stummheit der Bilder von Stein und Erz zu Vergleichungen benutzten; denn der Verstand ist auf das Sein, auf die nackte Wirklichkeit gerichtet. Die Einbildungskraft dagegen, die es mit dem Scheine der Dinge zu thun hat, durfte sich und ihrer Freude am Schein und der Erscheinung in der begeisterten Schilderung des Lebens und der Beseelung genügen, welche die Kunst vor sie hinzuzaubern zu ihrer Aufgabe hatte.

Von entschiedenem Einflusse auf die Kunstart des Lysippus scheint ein älterer Zeitgenosse unseres Künstlers gewesen zu sein, dessen Leben und Wirksamkeit jedoch nur bis an die Anfänge Alexander's heranreichte. Dies ist der als Maler und Bildner gleich berühmte

Euphranor,

ein Peloponnesier von Geburt, wie Lysippus, dessen Vaterstadt nicht fern der seinigen lag. Das Alterthum bewunderte die Vielseitigkeit des Mannes, der, während er als Maler Ausgezeichnetes leistete und mit seinem Theseus den berühmten Maler Parrhasius besiegte, zugleich als Bildhauer in Marmor und Metall die trefflichsten Werke schuf, und mit derselben Geschicklichkeit Kolosse bildete, mit welcher er die feinsten Becher ciselirte; daneben war er auch Schriftsteller über seine Kunst, und das Alterthum besaß von ihm Bücher über Farben und Schriften über Symmetrie. »Gelehrig und thätig wie Wenige, ausgezeichnet in jeder Art und von einem in allen Fächern sich gleichbleibenden Verdienste,« nennt Plinius diesen Künstler, und der Rhetoriker Quintilian vergleicht ihn eben dieser Vielseitigkeit wegen mit dem universalsten Schriftsteller der römischen Literatur, mit Cicero.

Die Malerei war in der täuschenden Nachahmung der sinnlichen äußeren Naturgegenstände der Skulptur vorangegangen. Euphranor, Bildhauer und Maler zugleich, war eben deshalb vorzugsweise geeignet, das Streben nach dem Scheine der Wirklichkeit auch in der Plastik zur Geltung zu bringen. Daneben folgte er zuerst dem Geschmacke der Zeit, welche vorzugsweise Anmuth und Leichtigkeit schlanker Körperbildung liebte. Auch in dieser Beziehung kann er als Vorläufer des Lysipp gelten. Er verließ nämlich zuerst jenes Polykletische System eines mittleren kräftiggedrungenen Körpermaßes, verfiel aber, indem er Brust und Leib des menschlichen Baues ins Schlanke und Schmächtige umbildete, ohne dieselbe Umbildung zugleich auf die äußeren Theile, Kopf, Arme und Beine, auszudehnen, in den Fehler, daß diese letzteren an seinen Arbeiten zu stark und massig erschienen. Es war, wie wir sahen, das Verdienst Lysipp's, diesen Fehler zu erkennen und zu vermeiden. Auch er huldigte, indem er den Kanon Polyklet's aufgab und an die Stelle der wirklichen Maßverhältnisse die scheinbaren, nach dem Augenscheine angenommenen

setzte, dem Streben nach Illusion; aber er that es mit einer Genialität, welche an die Stelle des alten aufgegebenen Systems ein neues setzte, dessen Befolgung freilich darum um so schwieriger war, als dazu eben die Genialität eines schöpferisch richtigen Blickes gehörte.

Unter den Werken Euphranor's war am berühmtesten sein Paris, in welchem er den Alten das Ideal dieses wunderbaren Jünglings geschaffen zu haben schien. An diesem Bilde bewunderte man nämlich vor Allem die glückliche Mischung von weichlicher Sinnlichkeit und heroischer Kraft. »Man sah hier,« wie nach alten Kunstrichtern Plinius sagt, »den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Helden, der den Achill erlegte, in ein und derselben Person vereint.« Es war dem Künstler gelungen — worin überhaupt die griechische Kunst so große Meisterschaft besitzt —, den Ausdruck gleichsam in der Schwebe zu halten, so daß für den Beschauer bei längerer Betrachtung bald dieser, bald jener Charakter das Uebergewicht zu erhalten scheint, wodurch zugleich die wunderbare Täuschung einer lebendigen Beseelung des Kunstwerks hervorgebracht wird. Eine Kopie dieses Euphranor'schen Paris ist uns vielleicht noch heute in einer schönen Statue des Vaticanischen Museums erhalten.

Schule und Schüler des Lysippus.

Lysippus begründete und hinterließ eine Schule, die zum Theil aus Gliedern seiner eigenen Familie bestand, und die den alten Ruhm seiner Vaterstadt in der Geschichte der plastischen Kunst noch mehre Menschenalter hindurch aufrecht erhielt. Seines Bruders Lysistratus ist bereits früher gedacht, als des Erfinders der Gypsabformung über dem Leben, die besonders auf die spätere Portraitkunst einen bedeutenden Einfluß übte*). Aber auch drei Söhne, Daippos, Boëdas und Euthykrates, von

*) S. Torso. Th. I., S. 495.

denen der letzte als der bedeutendste genannt wird, setzten die Kunst des Vaters fort. Von dem zweiten war besonders das Erzbild eines betenden Knaben berühmt, das uns vielleicht in der berühmten Erzstatue des Berliner Museums, die den Namen »der betende Knabe« oder

der Adorant

führt, erhalten ist. Das Motiv war ein altes, in der griechischen Kunst oft benutztes. Schon Kalamis, der jüngere Zeitgenoß und Landsmann des Phidias, ein vielseitiger, in Marmor und Erz, wie in Kunstwerken aus Gold und Elfenbein gleich geschickter Künstler, hatte für das Heiligthum zu Olympia betende Knaben in Erz gegossen, deren Haltung der Bronzestatue des Berliner Museums ähnlich war. Das Werk ist in Naturgröße vier Fuß vier Zoll hoch, und wurde zu Rom in der Tiber gefunden; nach einer anderen Tradition stammte es aus den ersten Herkulanischen Ausgrabungen. Neu sind nur die rechte Hand und ein Theil des Arms.

Das Motiv dankbaren Gebets ist unverkennbar, Blick und Züge drücken gerührte Freude aus. Die Attitüde der sanft erhobenen, gegen das Götterbild hin mit der inneren Handfläche ausgestreckten Arme und Hände ist die so zu sagen von der Natur selbst geforderte Haltung für den Menschen, der sich einer höheren Macht zuwendet, sei es ihre Huld und Wohlthat zu erflehen, oder den eigenen Dank für empfangenes Glück und Heil den Himmlischen darzubringen. Denn durch diesen Gestus erscheint der Betende hier bereit, die göttlichen Gaben gleichsam von oben her entgegenzunehmen, dort seinen Dank der Gottheit symbolisch als eine Opfergabe darzureichen. Visconti hält diese völlig nackte Gestalt für einen Läufer, der den Göttern für den im Kampfe gewonnenen Preis seinen Dank darbringt, und ist sehr geneigt, ihn für das berühmte Originalwerk des Boëdas selbst zu halten. Der ganze Styl, die Einfachheit der Stellung, die Anmuth der Proportionen, die Grazie der Bewegung, die Wahrheit des Ausdrucks sind durchaus im Charakter Lysippischer Kunst, und stimmen überein mit dem Urtheile, welches Plinius und Vitruv über

Boëdas' Vorzüge aussprechen. Winckelmann sah eine Marmorkopie davon zu Rom, und Visconti fand eine Nachbildung derselben Figur in einem Miniaturgemälde einer Handschrift von Virgil's Aeneide, das den Anchises die Götter anflehend darstellt. Unter den zahlreichen anderen Schülern des Lysippus sind besonders zwei hervorzuheben, weil in ihnen gewisse Eigenthümlichkeiten des Meisters auf die Spitze getrieben erscheinen. Diese beiden Künstler sind der Sikyonier Eutychides und der Rhodier Chares. In jenem erlangte das Lysippische Streben nach Anmuth und Gefälligkeit seinen höchsten Ausdruck, während die übermüthige Genialität des Chares in seinem berühmten rhodischen Sonnengotte die Neigung seines Meisters zum Kolossalen mit einem Werke überbot, dessen Kolossalität bis auf den heutigen Tag sprichwörtlich geblieben ist.

Eutychides arbeitete nicht mehr ausschließlich in Erz, wie sein großer Lehrer, sondern auch in Marmor. Aus dem letzteren Material war sein berühmter Dionysos, den Plinius zu Rom sah; aus Erz sein Flußgott Eurotas, in welchem das Fließende, Hingegossene des Elements die späteren Dichter zu vielfachen Epigrammen begeisterte. Der Zufall hat es gefügt, daß wir seine Kunstart noch aus einem seiner Hauptwerke beurtheilen mögen. Es war dies eine Statue der Tyche, der Stadtgöttin von Antiochia; denn für diese von Seleukus zu neuem Glanze erhobene Stadt Asiens scheint Eutychides vorzugsweise gearbeitet zu haben. Dies treffliche Werk ist uns erhalten in einer herrlichen Marmorstatue der Vaticanischen Sammlung, die sehr wahrscheinlich eins der wenigen Originalwerke ist, welche wir von der plastischen Kunst der sogenannten Diadochenzeit übrig haben. Es ist dies die im Vaticanischen Museum (Nr. 184) befindliche

Antiochia mit dem Orontes.

Länder, Städte, Völkerschaften als menschliche Individuen darzustellen, war eine Aufgabe der griechischen Kunst, welche besonders seit

der macedonischen Zeit mehr und mehr Boden gewann. Die Götterideale waren durch vollendete Gestaltung erschöpft; daher drängte es die Künstler, neue Süjets persönlicher Idealgestaltung zu suchen, und sie fanden dieselben in den Genien der Städte und Länder, wie in der Personifikation der Ströme und Flüsse, ihrer belebenden Adern. Eutychides war einer der ersten namhaften Künstler, welcher für eine der schönsten, reichsten und üppigsten Städte der damaligen Welt diese vergöttlichende Personifikation schuf, die als ein zugleich mit der Stadt geborenes und derselben heilbringendes, dämonisches Wesen von ihm mit den entsprechenden Attributen ausgestattet wurde. Wie sich die wirkliche Stadt aus dem wunderschönen Thale des Orontesflusses hinaufzog zu der anmuthigen Bergeshöhe des Silpion, so stellte der griechische Künstler ihr Bildniß dar, sitzend auf einem Felsen, während zu ihren Füßen die halbe Gestalt des Flußgottes Orontes aus den Wellen emportaucht, gleichsam in freudiger Ueberraschung die herrliche Stadt an seinem Ufer begrüßend. Die Göttin stützt sich mit der linken Hand auf den Felsen, und gewährt dadurch dem Körper, dessen ganze rechte Seite nach links hin gewendet ist, den nothwendigen Halt. Der rechte Fuß ist über den linken geschlagen, gegen dessen Oberschenkel sich der rechte Arm mit dem Ellenbogen aufstützt. Die Mauerkrone auf dem Haupte bezeichnet die Stadtgöttin, und der von derselben niederwallende Schleier, ein stehendes Attribut der Glücksgöttin, zeigt, daß der Künstler die Stadtgöttin als Fortuna (Tyche) auffaßte. Die Aehren, welche sie in der Rechten hält, deuten Fruchtbarkeit und Reichthum der Stadt und Gegend an. Die ganze Stellung, welche zugleich dem Künstler für die Anordnung der Gewandung die reizendsten Motive gewährte, ist von einer idealen Anmuth und Lieblichkeit. Die jugendliche Gestalt und die heftige Bewegung des Flußgottes deuten auf den kurzen stürmischen Lauf des Gebirgsflusses. In dem ganzen Werke zeigt sich, anstatt der typischen Strenge, ja Starrheit, in welcher die frühere Zeit solche religiöse Aufgaben darstellte, ein Fortschritt zu dem Realismus jener Lysippischen Zeit, der mit frischem poetischen Blicke die Natur selbst anschaute, und ihrer charakteristischen

Erscheinung durch die Kunst den lebendigsten Ausdruck zu geben suchte. Diese Stadtgöttin ist nicht mehr ein strenges, religiöses, der Verehrung allein geweihtes Idol; sie ist wirklich das plastische Abbild einer schönen, heiteren, lebensfreudigen, in Fruchtfülle, Macht und Reichthum blühenden Stadt, die künstlerisch poetische Verklärung der herrlichen Hauptstadt des Seleucidenreiches. Es lebt in diesem Kunstwerke der freudige Schwung einer genialen Zeit, deren Thatenreichthum, Lebensfülle und Genußfreudigkeit auch in den Kunstwerken sich abspiegelten, die in ihr geschaffen wurden; und es spricht aus ihm zugleich jenes feine Naturgefühl, das sich liebevoll in die Welt der Erscheinung versenkte, und in den persönlichen Gestalten der schön gelagerten Städte und der rastlos wallenden Ströme selbst dem starren Erze und dem spröden Marmor einen Hauch des natürlichen Lebens und seiner fluthenden Bewegung zu verleihen strebte.

Der zweite Schüler des Lysippus war Chares aus Lindos auf der Insel Rhodus, wie es scheint, der Lieblingsschüler des großen Meisters, der ihn wahrscheinlich bei seinen großen Kolossalarbeiten, namentlich bei dem vierzig Ellen hohen Zeusbilde von Tarent beschäftigte. Die Kolossalität dieses riesenhaften Werkes, durch ein noch gewaltigeres zu übertreffen, scheint den Schüler angespornt zu haben, den Rhodiern, seinen Landsleuten, den Plan zu jenem Kolossalbilde des Sonnengottes zu entwerfen, dessen Maße Alles überboten, was vor und nach ihm die griechische Kunst geschaffen hat. An dieses Werk allein knüpft sich der Ruhm seines Namens. Wir wissen nichts von der Darstellung selbst, denn die Abbildungen, welche man in älteren Kupferwerken und Bilderbüchern findet, sind moderne Phantasiegebilde. Der Koloß war von Erz, seine Höhe betrug siebzig Ellen (über hundert und fünf Fuß), und als sechsundfunfzig Jahre nach seiner Aufrichtung ein Erdbeben ihn über den Knien zerbrach und umstürzte, erregten seine Trümmer noch lange die staunende Bewunderung der Welt. »Wenige Männer,« sagt Plinius, der als Augenzeuge spricht, »sind im Stande, seinen Daumen zu umspannen

und die Finger allein sind größer als die meisten Statuen. Weite Höhlen gähnen aus den gebrochenen Gliedern entgegen. Darinnen aber sieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht es der Künstler möglich gemacht hatte, das Werk bei seiner Aufrichtung festzustellen.« Die Fremdenführer erzählten, daß der Künstler zwölf Jahre daran gearbeitet und dreihundert Talente (etwa eine halbe Million Thaler) darauf verwendet habe. Diese Summe war der Erlös der Beute, welche die Rhodier machten, als der Städtebezwinger Demetrius die Belagerung ihrer Stadt aufhob und Lager und Kriegsmaterial zurückließ.

Wichtiger als durch dieses Werk, das Zeugniß eines Geschmacks, der mehr und mehr den Werth eines Kunstwerks in die Massenhaftigkeit zu setzen begann, ist Chares für uns dadurch, daß er die Lysippische Kunst nach Rhodus verpflanzte und durch seine dortige Kunstthätigkeit der Stifter einer neuen plastischen Kunstschule wurde, die sich in den nächsten Jahrhunderten zu selbständiger Blüthe entwickelte, einer Schule, der mehrere der berühmtesten alten Kunstwerke, welche wir noch besitzen, ihren Ursprung verdanken.

Außer den fünf bisher genannten haben wir noch Nachrichten von mehreren anderen Künstlern der Lysippischen Schule, die gleichfalls im Alterthum berühmt waren. Dahin gehören: Tisikrates, dessen Wirksamkeit sich bis 280 v. Chr. erstreckte, und dessen Werke zum Theil schon die Zeitgenossen von den Arbeiten Lysipp's kaum unterscheiden konnten; ferner der überaus fruchtbare Xenokrates, der zugleich als Kunstschriftsteller einen bedeutenden Rang einnahm, wie denn auch Plinius unter den Quellen für seine kunsthistorischen Notizen eine Schrift des Xenokrates über die »Toreutik« erwähnt; Phanis, von unbekanntem Vaterlande, und Kantharus, ein Sikyonier, dessen Statuen Olympischer Sieger, namentlich schöner Knaben, berühmt waren. Unter den übrigen zahlreichen Künstlernamen dieser Periode sind für uns nur zwei von einiger Bedeutung. Es sind dies die Bildhauer Aristo-

demos, den wir als den Bildner des Aesop erwähnt haben*), und Thrason, auf dessen Gruppe der Penelope Eurykleia und des Odysseus die sitzende Statue der Penelope in der Vaticanischen Sammlung zurückgeführt wird.

---

*) S. Torso. Th. I., S. 512.

II.

Die griechische Kunst
nach
dem Siege des macedonischen Königthums.

Kunstschulen von Rhodus, Pergamon und Ephesus.

Die griechische Kunst
nach
dem Siege des macedonischen Königthums.

Kunstschulen von Rhodus, Pergamon und Ephesus.

Der Umschwung, welchen der Sieg des macedonischen Monarchismus über das republikanische Hellenenthum auch für die Entwickelung der Kunst weniger hervorbrachte als beförderte, war zugleich verbunden mit einer völligen Veränderung in den bisherigen geographischen Verhältnissen des griechischen Kunstlebens.

Athen, zu Perikles' und Phidias' Zeit der Hauptsitz hellenischer Kunst, war schon ein Menschenalter später mehr in den Hintergrund getreten. Der peloponnesische Krieg hatte seine Kraft gebrochen. Als es sich von demselben kaum ein wenig erholt hatte, nahmen die Kämpfe gegen Macedonien das Interesse und die Mittel des Staatsvermögens in Anspruch. Wir sehen daher auch keinen einzigen der großen Künstler des vierten Jahrhunderts, weder einen Skopas und Praxiteles, noch einen Euphranor oder Lysippus, für Athen beschäftigt, und soweit unsere Kunde reicht, finden wir überhaupt in dieser Zeit keine einzige großartige öffentliche Kunstunternehmung zu Athen erwähnt. Wenn wir von einzelnen Götterstatuen absehen, ist es fast nur das Portrait als Ehrenstatue, was dort der Kunst in jener Periode noch Beschäftigung gab. Dagegen lesen wir, daß bereits damals Bestellungen reicher Privaten für Privatzwecke an die Stelle jener alten großen öffentlichen Unternehmungen traten.

Aber das Perikleische Beispiel war dennoch nicht ohne Nachwirkung geblieben. Die von ihm geförderte Kunstliebe hatte sich über ganz Hellas verbreitet, und überall, wo sich nach dem peloponnesischen Kriege in Griechenland politische Macht entwickelte, da wurden der Staat oder die Stadt, wie Theben und die thebanischen Städte zur Zeit des Pelopidas und Epaminondas, der Mittelpunkt für die Wirksamkeit ausländischer und einheimischer Künstler.

Das Gleiche geschah, als der Sieg des macedonischen Königthums die Gestalt der ganzen alten Welt veränderte. Die alten berühmten Kunstschulen auf dem europäisch hellenischen Festlande zu Athen und Sikyon verschwanden bald entweder völlig vom Schauplatze, oder hörten doch auf, einen maßgebenden Einfluß zu üben. Die hellenische Kunst ward mehr und mehr zu einer Weltkunst. Zwar in Alexandria und Aegypten machte es eine seit Jahrtausenden einheimische nationale Kunstart den Königen aus dem macedonischen Hause des ersten Ptolemäus, obschon sie selbst Hellenen waren, unmöglich, der hellenischen Plastik und Architektur im Großen Eingang zu verschaffen. Sonst aber sind die Hauptsitze griechischer Kunstthätigkeit seit Alexander in Asien und in den Monarchien seiner Nachfolger zu suchen; zumal in denjenigen Theilen Kleinasiens, wo von Alters her griechisches Leben, wenn auch ohne politische Selbständigkeit, geherrscht hatte.

Mit dieser äußerlichen Veränderung steht der Umschwung, den die griechische Kunst in ihrem inneren Wesen erfuhr, in Verhältniß. Alle Kunst spricht nur aus, was in der Zeit lebendig und wirksam ist, der sie angehört, sie ist der Ausdruck der geistigen Mächte ihrer Zeit. Die Kunst der alten hellenischen Städterepubliken mit ihrer strengen Bürgertugend, ihrer Unterordnung des Besonderen und des Individuums unter das Allgemeine, ihrem leidenschaftlichen Streben für die Ehre und den Ruhm, die Verherrlichung und den Schmuck des Gemeinwesens; dies republikanische Leben mit der Eifersucht seiner Bürger auf das ausgezeichnete Individuum, mit seiner Liebe für die großen Vorfahren im Gegensatze zu dem Argwohn gegen große Zeitgenossen — in einem solchen Leben mußte die Kunst eine andere, ihre Aufgaben und der Geist ihrer Lösung anderer Art sein,

als in den Zeiten und Ländern, in welchen das zur politischen Obermacht in der hellenischen und hellenisirten Welt gelangte Königthum alle diese Bedingungen wesentlich veränderte. Hier trat das Allgemeine gegen das Besondere, es trat das Gemeinwesen freier Bürger zurück gegen den Einzelnen, den König, den Träger der Macht. Nicht die Vergangenheit galt es zu feiern, sondern die Gegenwart, die Person und die Thaten des Herrschers. Diesen Umschlag vom Allgemeinen zum Besonderen zeigt auch das innere Wesen der Kunst. Sie wird mehr und mehr historisch und realistisch. Sie bevorzugt das Individuelle vor dem Allgemeinen, die Besonderheit des Lebens vor dem Typischen der alten Idealformen. Götterbilder werden noch gemacht, aber sie sind entweder nur Wiederholungen der von der älteren Kunst geschaffenen Idealtypen, oder man versucht auch diese einzeln mehr und mehr dem Individuellen zu nähern und dadurch zu vermenschlichen. Dagegen gewinnt die Richtung auf das Charakteristische und Psychologische, auf das Pathetische wie auf das Spannende und Interessante des einzelnen Moments und der Situation, immer ungehemmtere Bahn. Mit ihr das Streben nach täuschender Naturwahrheit, und gleichzeitig die liebevolle Versenkung des Künstlers in die edleren Formen und Gestalten der Thierwelt. Das Portrait wird zu immer höherer Meisterschaft gesteigert. Die Gruppe, wie die einzelne Statue wendet sich an das Gemüth, ja an die leidenschaftliche Theilnahme des Beschauers. Schon Praxiteles und seine Zeit hatten einen ähnlichen Ton in manchen ihrer Werke angeschlagen. Er schwoll zu gewaltiger Stärke an in Silanion's Erzbilde der sterbenden Jokaste und in dem sterbenden Alexander des Lysippus; und er steigerte sich zu dramatischer, pathetischer Gewaltsamkeit in den Werken der pergamenischen und rhodischen Schule, in Werken, wie der Farnesische Stier und der Laokoon, wie der Apoll von Belvedere und die sterbenden Barbaren des Pyromachus. Wie wenn mit Alexander der letzte Damm durchbrochen wäre, der den tieffluthenden Strom der hellenischen Kunst innerhalb der alten Formen und Weisen beschlossen hielt, so stürzte sich der bildende Geist in alle neuerschlossenen Gebiete des Daseins und Lebens. Mit Wahr=

heit kann man sagen, daß diese »menschlichste aller Künste«, wie der Römer Plinius die Plastik nennt, alle Erscheinungen des menschlichen Lebens in ihren Bereich zog, und neben den Göttern und Heroen nun auch menschliche Helden und Weise, Krieger und Staatsmänner, Dichter und Künstler bis herab zu den Hetären und Virtuosen in der Wahrheit ihrer Erscheinung hinstellte. Da ist es vergeblich zu reden vom Verfall der Kunst und zu klagen über den Abfall von ihren alten hohen Idealen. Denn in diesen alten Idealen des Phidias, so erhaben sie waren, lag doch auch zugleich jene Einseitigkeit, welche immer da in der Kunst erzeugt wird, wo den Menschen die Sehnsucht treibt, sein eigenes Wesen über seine Schranken hinaus zu erweitern. Aber dieses Wesen als wirkliches und beschränktes, als lebendiges, menschliches Dasein hat nicht minder sein Recht. Genuß und Leiden der Menschen, menschlich dargestellt, haben nicht geringere Berechtigung und nicht minderen Werth, als die Idealdarstellung der leichtlebenden Götter in ihrer unzerstörbaren leidenlosen Ruhe. Und wenn die alte ideale Kunstweise um des einseitigen Schönheitsprincips willen oft fast auf alle individuelle Charakteristik Verzicht leistete, so war es ein nothwendiger Fortschritt, daß die Kunst einer anderen, von anderem Geiste bewegten Zeit, in ihren Werken sich bewogen fand, gerade auf das Charakteristische und Individuelle einen Hauptnachdruck zu legen.

Freilich waren mit diesem allgemeinen Umschwunge auch erhebliche Nachtheile verbunden. Wenn die Kunst unter Alexander und seinen Nachfolgern mehr und mehr zur Fürstendienerin ward, wenn das Ueberhandnehmen der Portraitbildungen, die zahllose Masse der Ehrenstatuen, welche abgöttische Schmeichelei, Furcht und Kriecherei, den Machthabern errichtete, ebensowohl der sittlichen Bedeutung und Würde solcher Auszeichnung Eintrag that, als sie andererseits den handwerksmäßigen Betrieb der Kunst begünstigte: so sehen wir an den Höfen und in den großen Hauptstädten die Kunst selbst dazu erniedrigt, mehr und mehr nur der Eitelkeit, dem Luxus, der Prachtliebe und Verschwendungslust der Herrscher zu dienen. Wir sehen die ungeheuersten Geldmittel, die bedeutendsten Kunstkräfte verwendet zu vorübergehenden Zwecken, oft nur zur Verherr-

lichung eines Moments, in welchem die Mächtigen der Erde ihren Glanz und ihre Hoheit dem staunenden Volke zeigen, oder Völker und Städte ihre anbetende Verehrung vor den Gewalthabern an den Tag legen wollten. Orientalische Kolossalität und rein äußerliche Pracht und Kostbarkeit der Stoffe treten an die Stelle der edlen Einfalt und geistig imposanten Gediegenheit. Kunstwerke, wie der Scheiterhaufen des Hephästion, und der Leichenwagen Alexander's des Großen, waren Wundergebilde, welche zwar die staunenswerthe Vervollkommnung der Kunsttechnik und Mechanik jener Zeit, aber ebenso sehr auch die Ausartung des Kunstgeschmacks bewiesen. Wir haben noch Beschreibungen ähnlicher Unternehmungen an den Höfen der Ptolemäer und Seleuciden bei Gelegenheit religiöser Hoffeierlichkeiten, Sieges= und Triumphfeste, die an die Märchen der Tausend und Eine Nacht erinnern, und gegen deren Reichthum an kostbaren Bildwerken aller Art auch das Größte, was in neueren Zeiten von den mächtigsten Völkern und Staaten versucht ist, als Armseligkeit erscheint. Bei einem großen Bacchusfeste, das der zweite Ptolemäer etwa vierzig Jahre nach Alexander's des Großen Tode veranstaltete, sah man unter Anderem einen kolossalen Bacchus mit seinen Begleitern auf einem Wagen von einigen hundert Männern gezogen, während sechzig andere den Wagen fortbewegten, welcher die kolossale Bildsäule seiner Amme Nyse trug. Sechshundert Männer zogen eine Silberschale, welche gegen dritthalbtausend Maß faßte. Daneben bewegten sich in dieser Procession, von Maulthieren und Menschen gezogen, zahlreiche Gruppen anderer Kolossalstatuen der Götter und Herrscher, Riesengebilde göttlicher Attribute oder göttlich verehrter Symbole, wie der goldene Thyrsusstab des Bacchus, neunzig Ellen lang, und ein Phallus von hundertundzwanzig Ellen. Aehnlich ging es zu in den Residenzen anderer Nachfolger Alexander's, besonders am Hofe der Seleuciden zu Antiochia. »Es ist unmöglich,« sagt der Geschichtschreiber Polybius in seiner Beschreibung des dreißigtägigen Triumphfestes, mit welchem der König Antiochus Epiphanes seinen Sieg über den ägyptischen König Ptolemäus Philometor feierte, »es ist unmöglich, die Menge der in Procession aufgeführten Bildwerke

herzuzählen. Von allen Göttern und Dämonen, die irgendwo verehrt worden, und von allen Heroen wurden vergoldete oder mit Goldgewändern geschmückte Abbilder aufgeführt; und bei jedem waren alle dazu gehörigen Mythen nach den Ueberlieferungen in prachtvollen Darstellungen angebracht. Tag und Nacht, Erde, Himmel, Morgenröthe und Mittag, waren ebenfalls in Bildwerken zu sehen.« Der riesige Tempelbau, welchen Alexander seinem Hephästion als Scheiterhaufen aufrichten und mit zahllosen Werken der bildenden Kunst schmücken ließ, verschlang weit über dreizehn Millionen unseres Geldes. Dieselbe verschwenderische Pracht verbunden mit ausschweifender abenteuerlicher Kolossalität werden wir später in den römischen Kaiserzeiten erneuert finden, als sich Geschmack und Neigungen des Orients auch über Italien und Rom ergossen.

In Griechenland selbst traten um dieselbe Zeit, wo sich die Kunst in den Residenzen und an den Höfen der Nachfolger Alexander's zu blühendem Leben entfaltete, die alten berühmten Kunstschulen mehr und mehr zurück. Athen, Sikyon und Argos verschwinden fast aus der Kunstgeschichte; und wenn dort auch noch weiter die überlieferte Kunst geübt und namentlich in Athen durch bedeutende Aufträge von Seiten der ägyptischen, syrischen und pergamischen Könige den Bildnern vielfache Beschäftigung gegeben wurde, so trat doch eine Zeit ein, wo weder bedeutende Künstler noch große von ihnen geschaffene Werke einen selbständigen Einfluß übten auf die weitere Entwickelung der Plastik. Dies ist die Periode, welche Plinius mit den Grenzpunkten der Jahre 290 bis 152 der vorchristlichen Zeitrechnung bezeichnet. An ihrem Schlusse beginnt die Wiedererneuerung der ächten griechischen Kunst in Athen, und zwar gleichzeitig mit dem Zeitpunkte, wo dieselbe zur Herrschaft in Rom selbst gelangte.

Kurz vor dem Anfange dieser Periode begann schon um die Zeit Alexander's des Großen das historische Studium der früheren Kunst sich auch literarisch zu äußern. Es entstanden Reisewerke mit Beschreibungen der einzelnen, an Kunstwerken besonders reichen, Städte und Länder. Man verfaßte Zusammenstellungen der berühmtesten Kunstschöpfungen, schrieb vergleichende Beurtheilungen der Verdienste großer Künstler,

und kritisirte in systematischen und historischen Schriften einzelne Kunstgattungen. Und zwar waren es zum großen Theile nicht Laien, sondern Künstler, unter ihnen sogar Meister von Ruf und Namen, welche in dieser Weise auf Geschmack und Urtheil ihrer Zeitgenossen, wie auf die Ausübung der Kunst selbst Einfluß zu gewinnen suchten. Dadurch trat an die Stelle der früheren schöpferischen Unmittelbarkeit der Kunstausübung mehr und mehr bewußte Reflexion und berechnende Absichtlichkeit. Die Kunst war ohnehin durch den großen politischen Umschwung mehr und mehr ihrer Stellung als nothwendiges Glied eines politischen und religiösen Organismus entfremdet; sie wurde, gelöst aus dem Zusammenhange mit dem nationalen Gesammtleben, wie es sich in den organischen Gemeinschaften der einzelnen Völkerschaften und Städterepubliken von Hellas entwickelt hatte, ebenso wie Poesie und Literatur vorwiegend Sache der Gebildeten. Für den Künstler, der jetzt die »Kenner« zu befriedigen hatte, wurde ein eifriges Studium der früheren großen Kunstleistungen und die gründlichste Erforschung aller Mittel künstlerischer Darstellung eine Nothwendigkeit. Die alte Unbefangenheit der Technik geht verloren; sie weicht einer berechneten Absichtlichkeit und genauen Ueberlegung aller Vortheile, wobei dann der Künstler auch wieder den Beschauer es empfinden lassen will, welche Schwierigkeiten er überwunden, welche Kenntnisse und welche »Bravour« er in der Ausführung bewährt habe. Die größten Leistungen der Kunst nach Alexander, die Gruppen des Farnesischen Stiers und des Laokoon, der Borghesische Fechter, wie der sterbende Gallier des Kapitols, haben unverkennbar etwas von diesem neuen Geiste ihrer Zeit, in deren Literatur gleichfalls das Gelehrte und Künstliche, das Schwierige und Reflektirte vorherrscht*). Ein bewußtes Streben nach Effekt ist es somit, was vor Allem die plastischen Werke dieser Periode, auch die besten, von der stillen Größe und edlen Einfalt der früheren Zeit unterscheidet.

---

*) Dies ist sehr gut ausgeführt in Braun's Gesch. d. griechisch. Künstler. Th. I., S. 512 ff.

Ein Hauptsitz der plastischen Kunst nach Alexander war die Insel Rhodus, dies göttergeliebte Eiland, auf das, wie Pindar sang, Zeus selbst des Reichthums goldene Fülle ergossen, und dessen frommem Volke des höchsten Gottes Lieblingstochter die Gabe der Kunst verliehen. Wir kennen noch die Namen von einigen zwanzig berühmten Künstlern dieser Schule, deren Leben und Wirksamkeit die letzten dreihundert Jahre unserer Zeitrechnung füllen. An ihrer Spitze steht Chares, der Schüler Lysipp's, der Meister des rhodischen Kolosses. Rhodus war überhaupt reicher an Kolossen als alle anderen griechischen Städte, und der Geschmack für das Kolossale in der Plastik scheint charakteristisch gewesen zu sein für die großen griechischen Handelsrepubliken, wie Rhodus und Tarent, und ihren auf gewaltige materielle Unternehmungen gerichteten Handelsgeist, dessen Folge, ein im Alterthum sprichwörtlicher Reichthum, für jene kolossalen Werke die Mittel gab. In Rhodus zählte man noch zu Plinius' Zeit, nach dessen eigener Angabe, Erzstatuen an dreitausend, an Kolossen hundert. Neben dieser Neigung für das Kolossale, als den materiellen Ausdruck der Größe und des Reichthums der Stadt und des Landes, bildete sich aber in Rhodus noch der Geschmack für eine andere Kunstrichtung aus, welche das Bedürfniß nach heftiger Gemüthserregung und leidenschaftlicher Spannung des Interesses bei einer vorzugsweise auf lebhaftes Wagen von Gewinn und Verlust gestellten Bevölkerung von selbst erzeugt. Wie noch heute bei den Engländern, so war bei den Rhodiern vorzugsweise jenes Genre der Plastik beliebt, wo eine leidenschaftlich bewegte Handlung, eine an die Grenze des Furchtbaren, ja Entsetzlichen streifende Situation den Gegenstand bildeten. Wir haben noch zwei Werke dieser Art übrig, die Gruppe des Farnesischen Stiers und den Laokoon; und beide Werke gehören Künstlern der rhodischen Schule an, wenn auch über die Zeit, in welcher sie lebten, von den Gelehrten vielfach hin und her gestritten wird.

Verbunden mit diesem Geschmack für das Pathetisch-Dramatische, und mit jener Vorliebe für das Kolossale in den Werken öffentlicher Kunst finden wir zugleich drittens auch in derselben rhodischen Schule die Nei-

gung für jene Aufgaben der Plastik, die den Ausdruck der harmlosen Naivität in gemüthlichen Genrebildern darstellen. Wir wissen, daß ein Künstler dieser selben Zeit und Schule, Boëthos, aus der kleinasiatischen Stadt Chalcedon, sich in solchen Darstellungen auszeichnete. Sein Knabe mit der Gans ist uns in mehreren Nachbildungen erhalten, und der berühmte Dornauszieher des Kapitolinischen Museums gehört sehr wahrscheinlich derselben Zeit, gewiß der gleichen Richtung an. Es ist dies eine Gattung plastischer Kunstwerke, mit denen die Kunst dem Luxus des Privatlebens und dem Bedürfniß des Zimmerschmucks in einer Reihe von Kabinetsstücken zu dienen begann, die sich späterhin unter dem Einfluß römischer Denkweise und Kunstliebhaberei ins Unendliche vervielfältigten.

Die Blüthezeit von Rhodus und der rhodischen Kunst begann ein Menschenalter nach Alexander's Tode und währte bis auf die Zeit, wo in den römischen Bürgerkriegen, welche auf Cäsar's Ermordung folgten, die Stadt und Insel von der furchtbaren Verheerung durch die republikanischen Heerhaufen unter Cassius heimgesucht wurden. Seitdem wanderten nicht nur die bedeutendsten Kunstwerke älterer Zeit von dort nach Rom, sondern auch die Künstler vertauschten allmälig überall ihre alten Wohnstätten mit der Welthauptstadt, in welcher die Prachtliebe der Kaiser und der Reichthum und Luxus der Großen ihnen Beschäftigung in Fülle bot. Unter den uns bekannten Namen rhodischer Künstler befinden sich, außer den drei Meistern, die den Laokoon schufen, noch zwei andere, von denen uns ebenfalls vereinzelte Arbeiten erhalten sind. So gelten die Vaticanischen Musen von Tivoli für Kopien nach dem Originale des Rhodiers Philiskos, und als den Meister der Portraitstatue des Sextus Pompejus im Louvre nennt eine Inschrift den Rhodier Ophelion.

Mit Rhodus zugleich entfaltete sich ein blühendes Kunstleben in den Schulen zu Pergamon in Mysien, der Hauptstadt eines eigenen Königreichs aus den Trümmern der macedonischen Weltmonarchie, dessen Könige, Bildung, Kunst und Pracht liebend, ihre Herrschaft über einen großen Theil Kleinasiens ausdehnten. Die Trümmer herrlicher Tempel-

und Palastbauten geben noch heute Zeugniß von ihrer ehemaligen Pracht, und zwei Hauptwerke alter Plastik: der sterbende Fechter des Kapitols und die Barbarengruppe in Villa Ludovisi zu Rom, sind Arbeiten pergamenischer Meister aus der Blüthezeit der dortigen Kunst. Auch Ephesus, die Stadt jenes Wunderbaues, des weltberühmten Dianentempels, erscheint in dieser Periode als ein Hauptsitz bildender Kunst, welche daselbst, wie die drei ephesischen Künstler des Namens Agasias beweisen, nach alter Weise in den Künstlerfamilien fortlebte. Der eine von ihnen ist der Meister jener herrlichen Statue des Louvre, welche unter dem Namen des Borghesischen Fechters bekannt ist. — In Aegypten waren die Ptolemäer eifrige Beförderer der Kunst wie der Wissenschaft, und der Kultus des Serapis führte dort zu der künstlerischen Schöpfung des Ideals dieses, dem Zeus und dem Pluto zugleich angenäherten Gottes der Sonne und der Unterwelt, dessen Bildung, »ein undurchdringliches Gemisch von anziehender Milde und geheimnißvoll schreckender Gewalt«, den Charakter der späteren Religiösität so ausdrucksvoll repräsentirt. Zwei vortreffliche Köpfe des Serapis befinden sich im Pioclementinischen Museum des Vatican. Sie zeigen im Bau der Stirn, in Bart- und Haarwuchs den Grundcharakter des Zeus. Aber der Modius, das Fruchtmaß auf dem Haupte, das als ein Symbol der Fruchtbarkeit die Unterwelt mit der Oberwelt, mit dem Reiche des Lichts, verbindet, das dunkelfarbige Material des eisenfarbenen Basalts und die Strahlenkrone sind unterscheidende Attribute dieser neuen Gottheit, deren Verehrung sich später über die ganze römische Welt verbreitete. Zu den neuen Idealgestaltungen, deren Ausbildung dieser Periode angehört, ist endlich auch die der Hermaphroditen zu zählen. Von ihnen, sowie von den anderen bisher namhaft gemachten Kunstwerken, welche dieser soeben charakterisirten Periode angehören, wird in dem folgenden Kapitel zu handeln sein.

III.

Die erhaltenen Hauptwerke der Plastik

aus den drei Kunstschulen

von Rhodus, Pergamon und Ephesus.

Die Laokoonsgruppe.

Wir beginnen die Schilderung der erhaltenen Hauptwerke griechischer Plastik aus der Zeit der drei berühmten, nach Alexander dem Großen entstandenen Kunstschulen, mit diesem Werke, obschon dasselbe, unserer Ansicht nach, der ersten Kaiserzeit angehört. Denn die Laokoonsgruppe ist unter allen uns erhaltenen antiken Kunstwerken das einzige, welches uns den in der rhodischen Schule großgezogenen Geist der nachalexandrischen Bildkunst in einem höchsten Meisterwerke wiederspiegelt. —

Goethe nennt den Laokoon einen Beleg für die Wahrheit: daß, wenn der Meister sein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenständen einflößen könne, sich dasselbe doch eigentlich in seiner höchsten Energie und Würde zeige, wenn es bei der Bildung mannigfaltiger Charaktere seine Kraft beweist, und die leidenschaftlichen Ausbrüche der menschlichen Natur in der Kunstnachahmung zu mäßigen und zu bändigen versteht. Mit diesem Ausspruche Goethe's darf man wohl ein Wort Lessing's verbinden, der in seinem Laokoon die Behauptung aufstellte, daß die Absicht des Meisters darauf gegangen sei, die höchste Schönheit unter den gegebenen Umständen des höchsten körperlichen und Seelenschmerzes darzustellen.

Damit ist die Laokoonsgruppe gleichsam als plastische Darstellung der Tragödie aufgefaßt; und sie ist in der That die alte hellenische Tragödie in Marmor, die antike Tragödie, wie sie Aristoteles erklärte, mit den vereinigten Leidenschaften der Furcht und des Mitleids, deren Doppelklang uns entgegentönt aus dieser Marmorgruppe des tragischen Leidens. In ihr ist der höchste Affekt so fleckenlos als möglich vermählt mit der schönen Form. Denn wenn auch der Schönheit zu Liebe keineswegs die Größe des Schmerzes gemildert ist, so steht in diesem tragischen Ringer doch ein großer Mensch vor uns, der, obschon tief ergriffen von leidenvoller Qual, doch ein unausweichbares Schicksal auch im höchsten Schmerze noch würdevoll zu tragen weiß.

Die althellenische Sage erzählte von dem trojanischen Priester Laokoon, der nach dem trügerischen Abzuge der Griechen bei der Friedensfeier am Meeresstrande seine Mitbürger, die Troer, gewarnt habe vor dem zurückgelassenen hölzernen Riesenpferde. Aber die Götter, welche Troja's Verderben beschlossen hatten, sendeten zwei Schlangen aus dem Meere, welche den treuen Warner umstrickten, und ihn sammt seinen Söhnen erwürgten. Diese von dem griechischen Heldenliede und von der Tragödie behandelte Sage hatte der Künstler vor sich, der den Gedanken zu unserer Gruppe in der Seele erfaßte. Wie er sich den Vorgang dachte, lehrt die Betrachtung des Kunstwerks selbst*). Die heranringelnden Schlangen kommen von der rechten Seite des Beschauers her. Beide schießen, nachdem die eine den älteren Sohn, ohne ihn mit ihrem Zahne zu verletzen, nur mit dem Schweife leicht an dem unteren Theile verstrickt hat, nach der linken Seite hin, wo sich zur Rechten des Vaters der jüngere Knabe befindet. Zu diesem, dem zarteren schwächeren Lieblinge, wendet sich der geängstigte Vater, um ihn schützend zu vertheidigen gegen den tödtlichen Biß der Ungeheuer. Er ergreift das eine derselben, welches den Knaben umschnürt. Aber in demselben Augenblicke fährt das andere Ungethüm blitzschnell von links nach der rechten Seite an ihm

*) Vgl. Ein Jahr in Italien Th. III., S. 209.

selber hinauf, und senkt in die Weiche der dem älteren Knaben zugewendeten Seite seines Leibes den giftigen Zahn. In diesem Momente übermannt der physische Schmerz das Vatergefühl. Er läßt die Schlange, die sein jüngstes Kind umrungen hat, los, und fährt mit beiden Händen nach dem Feinde, dessen tödtlicher Biß alle seine Nerven mit Schmerzenspein durchzuckt. Dies ist der Augenblick, in welchem der Künstler nach dem Stufengange der bezeichneten Momente des Vorgangs die Situation der Gruppe aufgefaßt hat. Nur so betrachtet ist sie, nach Goethe's schönem Ausdrucke, im vollen Sinne des Worts ein fixirter Blitz, eine Welle versteint im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Hat doch der Bildhauer Bernini, wie Winckelmann erzählt, sogar den Anfang der Wirkung des tödtlichen Gifts in dem einen Schenkel Laokoon's an der Erstarrung desselben zu entdecken geglaubt!

Daher erklärt sich nun auch die Stellung des Laokoon, der nicht nach der Richtung seiner Wunde, wie es natürlich scheint, sondern noch völlig nach der Seite des jüngeren Knaben hingewendet erscheint. Dies ist ein überaus feiner, seelenvoller Zug. Zwar hat der Schmerz momentan den Mann und Vater überwältigt, aber nur die Hände, die Waffen, — nicht den Leib, sich selbst, wendet er gegen den angreifenden Feind. Es ist, als wollte er auch so noch den geliebten Knaben nicht verlassen. Und doch fühlt er in demselben Augenblicke, in welchem er die eigene Todeswunde empfindet, daß er in dem Momente, wo er übermannt von ihrem Schmerze an die eigene Vertheidigung dachte, das geliebte hülflose Kind dem anderen Ungeheuer preisgegeben hat. Er hört des schwer umschnürten Knaben Jammerlaute, und dieser Schmerz ist es, der weit mehr noch als der eigene sich in den edlen Zügen des von Seelenqual umwölkten Antlitzes, in diesem stummen Hülferufe zu den ewigen Göttern droben ausspricht. Denn Laokoon schreit nicht; der Aufschrei ist vorhergegangen. Wundervoll ist dabei die künstlerische Weisheit, mit welcher der Künstler den milderen Ausdruck im Gesichte der Söhne mit der Heftigkeit der Züge des Vaters in Kontrast gesetzt hat. An jenem bricht sich der Schrei des Entsetzens, und die Gruppe ward

statt eines gellenden Unisonos der harmonische Dreiklang der griechischen Plastik. Aber auch in dem Ausdrucke des Laokoon selbst bekundet sich die maßhaltende Weisheit des Künstlers. Die Brust ist gehoben, das Haupt zurückgeworfen, die Lippen geöffnet, die Stirn gerunzelt, und erst von hier, von dieser beredten Miene aus, in welcher das körperliche Leiden zum seelischen wird, geht auch jenes über in das Mitgefühl des Beschauers. Und doch durfte dieser klagende Mund um keine Linie weiter geöffnet sein, wenn er nicht ein dunkler Fleck, eine hemmende Kluft werden sollte in diesem edlen schmerzdurchzuckten Angesichte.

Ich will zum Schlusse die Schilderung Winckelmann's hersetzen, welche er von der Hauptfigur in seiner Kunstgeschichte giebt. Er nennt den Laokoon »eine Statue im höchsten Schmerze, nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewußte Stärke des Geistes gegen denselben zu sammeln sucht; und indem sein Leiden die Muskeln aufschwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke gewaffnete Geist in der aufgetriebenen Stirn hervor, und die Brust erhebt sich durch den beklemmten Athem und durch Zurückhaltung des Ausbruchs der Empfindung, um den Schmerz in sich zu fassen und zu verschließen. Das bange Seufzen, welches er in sich zieht, erschöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, was uns gleichsam von der Bewegung seiner Eingeweide urtheilen läßt. Sein eigenes Leiden aber scheint ihn weniger zu beängstigen als die Pein seiner Kinder — denn das väterliche Herz offenbart sich in den wehmüthigen Augen, auf denen das Mitleiden in einem trüben Dufte zu schwimmen scheint. Sein Gesicht ist klagend aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höheren Hülfe gewandt. Der Mund ist voll von Wehmuth, und die gesenkte Unterlippe schwer von derselben. In der überwärts gezogenen Oberlippe aber ist dieselbe mit Schmerz vermischt, der mit einer Regung, wie über ein unverdientes Leiden in die Nase hinauftritt und sich in den erweiterten aufwärts gezogenen Nüstern offenbart. Unter der Stirn ist der Streit zwischen Schmerz und Widerstand wie in einem Punkte vereinigt, mit großer Weisheit gebildet. Denn, indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, so drückt das Sträuben

wider denselben das obere Augenfleisch niederwärts und gegen das obere Augenlied zu, so daß dasselbe durch das übergetretene Fleisch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künstler nicht verschönern konnte, hat er entfalteter, angestrengter und mächtiger zu zeigen versucht; da, wohin der größte Schmerz gelegt ist, zeigt sich auch die größte Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit wüthendem Bisse ihr Gift ausgießt, ist diejenige, welche durch die nächste Empfindung zum Herzen am heftigsten zu leiden scheint, und dieser Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunst genannt werden. Seine Beine wollen sich erheben, um seinem Uebel zu entrinnen; kein Theil ist in Ruhe, ja die Meißelstreiche selber helfen zur Bedeutung einer erstarrten Haut.«

Man könnte eine eigene Bibliothek füllen mit den Schriften, welche, seit Winckelmann über dies »Wunderwerk der Kunst«, Il portento del arte, wie es Michel Angelo nannte, geschrieben sind. Lessing, der daran seine eigene Theorie der plastischen Kunst knüpfte, Heyne, Welcker und Andere, welche das Mythologische und Historische erklärten, der feinsinnige Visconti, dessen Schilderung auch nach Winckelmann noch Aufmerksamkeit verdient*), Goethe endlich, der in seinem Aufsatze vielleicht am tiefsten eindrang in den geistigen Gehalt des Werks, — die größten Kunstgelehrten und die tiefsten Denker über das Schöne und die Kunst, haben dieses Kunstwerk zum Gegenstande ihrer Untersuchungen gemacht. Und immer wird dem liebevollen Beschauer noch Eigenes aufzufinden bleiben; denn das wahre Kunstwerk ist unendlicher Natur, den Reichthum einer geistigen Welt umschließend. Dahin gehören Bemerkungen wie die, daß die Söhne mit Absicht im Verhältniß zu der Gestalt des Vaters zu klein gehalten sind. Denn nur so konnte die schöne Pyramidalform der Gruppe ungestört gewahrt und zugleich die Figur Laokoon's selbst als Hauptfigur charakterisirt werden.

In einer Vigna zu Rom, nahe bei den Sette Sale genannten Wasserbehältern der alten Titusthermen, fand der Besitzer des Weinbergs,

*) Oeuvres div. IV., p. 140 — 143.

Felix de Fredis, im Jahre 1506, das Kunstwerk. Papst Julius II., dem er seinen Fund anzeigte, sandte sogleich den großen Michel Angelo zur Untersuchung desselben ab, und dieser erkannte augenblicklich in dem Werke die von Plinius über alle Kunstleistungen seiner Zeit erhobene Gruppe des Laokoon und seiner Söhne. Der erfreute Papst beschenkte den glücklichen Finder mit einer reichen Pfründe, und versetzte das Kunstwerk in die Vaticanische Sammlung. Die Gruppe war verhältnißmäßig sehr wohl erhalten. Ergänzt sind nur der rechte Arm des Vaters, die Arme der Söhne, und Einiges an den Schlangen, sowie an den Zehen der Figuren. Die Arbeit ist ein Meisterstück antiker Sculptur, Alles daran ist durchaus mit dem Meißel behandelt, was der Wahrheit des Fleisches viel zuträglicher ist, als der Schliff und die übertriebene Politur.

Der Laokoon ist eins der wenigen uns übrig gebliebenen Werke, über welches wir durch einen glücklichen Zufall aus dem Alterthum selbst genauere Nachricht haben. Wir wissen, wer es geschaffen, in welcher Zeit der Meister lebte, und für welchen Raum es bestimmt war. Der Römer Plinius, Zeitgenoß des Kaisers Titus, erzählt nämlich in seiner großen Encyklopädie der Wissenschaften: »Aehnlich wie für die Paläste der Kaiser vor Titus große Künstler nicht bloß einzeln, sondern auch paarweise und gemeinschaftlich zahlreiche treffliche Werke der Plastik geschaffen, so hätten auch die drei hochberühmten Künstler Agesander, Polydorus und Athenodorus, geborene Rhodier, den Laokoon und seine Kinder und die wunderbaren Verschlingungen der Drachen aus einem Marmorblocke nach gemeinsamem Plane gebildet.« »Dieser Laokoon,« bemerkt Plinius, »der sich im Hause des Imperator Titus befindet, ist ein Werk, das allen Werken der Malerei und Bildnerei vorzuziehen ist.«

Seit Lessing bis auf den heutigen Tag ist diese Stelle des römischen Schriftstellers ein Zankapfel der Gelehrten gewesen. Während Winckelmann und seine Anhänger den Laokoon für ein Werk der Zeit Alexander's des Großen ansahen, traf schon Lessing das Richtige, indem er aus den Worten des Plinius den Beweis führte, daß in denselben von einem Werke aus der Zeit des Schriftstellers selbst die Rede sei. Und

so ist es auch in der That. Plinius dedicirte und schrieb sein Buch für den Kaiser Titus. Das Werk, von dem er spricht, war neu, die Bewunderung, die es bei seiner Vollendung erregte, noch frisch, und Plinius, wie ohne Zweifel auch sein kaiserlicher Gönner Titus, gleichfalls von derselben hingerissen. Aber selbst unter diesen Umständen ist das Uebermaß des Lobes, mit welchem der Schriftsteller dies Kunstwerk »allen Schöpfungen der Malerei und Skulptur vorzuziehen« nennt, noch nicht erklärt. Freilich war Plinius kein eigentlicher Kunstkenner; — ja, man kann sagen, daß seine Kunsturtheile uns oft ziemlich roh vorkommen. Auch die Absicht, seinem Kaiser durch jenes Urtheil zu schmeicheln, indem er ein Lieblingskunstwerk desselben übermäßig pries, kann immerhin zugegeben werden; — war doch selbst ein Winckelmann seinem Kardinal Alexander Albani gegenüber nicht immer frei von der Schwäche, gewisse Kunstwerke der Albanischen Sammlung über Gebühr zu erheben. Aber um gegenüber den Wunderwerken eines Phidias und Polyklet, eines Praxiteles und Lysippus, die er zum Theil in Rom vor Augen hatte, diesen Laokoon über alle Leistungen der gesammten Plastik und Malerei aller Zeiten zu setzen, dazu war denn doch Plinius — ganz abgesehen davon, daß er mit diesem Urtheile zahlreichen anderen Stellen seines eigenen Werks direkt widersprochen haben würde — weder unverständig noch Schmeichler genug. Glücklicherweise giebt es einen Ausweg aus diesem Dilemma. Sowohl der Zusammenhang der Worte des Schriftstellers, als ganz besonders die Vergleichung mit »allen Werken der Malerei«, über welche gleichfalls der Laokoon jener drei Künstler weit erhaben sein soll, zeigen deutlich, daß Plinius' Worte nur von den sämmtlichen Werken der Bildkunst und Malerei zu verstehen sind, in deren Umgebung sich der Laokoon befand, also von allen jenen Werken, mit denen gleichzeitige Bildhauer und Maler den Palast des Titus geschmückt hatten. So allein kommt Sinn und Verstand in ein Urtheil, welches sonst beide verleugnen und dazu den durchaus ehrenwerthen Charakter des alten römischen Gelehrten unheilbar bloßstellen würde.

Agesander war wohl der Meister, welcher die Gruppe erfand, von

den beiden anderen Künstlern war der eine, Athenodorus, sein Sohn, beide vermuthlich seine Schüler. Da sie aber an der Ausführung alle drei Theil genommen hatten, so war dies, wie Plinius bemerkt, ihrem Ruhme und ihrer Bekanntheit beim großen Publikum nachtheilig, da es diesem Publikum zu viel war, drei Künstlernamen für ein einziges Werk im Gedächtniß zu behalten. Diese Bemerkung, welche Plinius auch auf andere Künstler ausdehnt, welche gemeinschaftlich ein großes Werk geschaffen, ist keineswegs so albern, wie sie aussieht. Jedenfalls ist sie sehr charakteristisch für das große Publikum der Kunstfreunde in Rom und das Kunstinteresse damaliger Zeit. Auch bei uns mangelt es nicht an solchen Beispielen, wo, wenn mehrere Künstler ein Werk gemeinsam geschaffen, der eine dabei an Ruhm zu kurz kommt. Bei der berühmten Kolossalstatue des großen Friedrich in Berlin verschwindet der Name des trefflichen Künstlers Bläser, der das herrliche Roß gebildet, vor dem großen Namen seines Meisters Rauch, der die Ehre des ganzen Werks allein davonträgt.

Nach Plinius war das Werk der drei Künstler aus einem Blocke gehauen; unser Laokoon ist aber, wie neuere Untersuchungen gezeigt haben, aus fünf Stücken zusammengesetzt. Dennoch ist es unzweifelhaft, daß wir in ihm das gerühmte und bewunderte Originalwerk besitzen, welches einst den Palast des kunstliebenden Kaisers schmückte. Denn Plinius ist in solchen Dingen ungenau. Er ließ sich hier, wie bei der Gruppe des Stiers, die er auch aus einem Stücke gearbeitet nennt, täuschen durch die kunstreiche Zusammenfügung der Theile, und er steht überhaupt mit dieser und vielen ähnlichen Bemerkungen auf dem Standpunkte des großen römischen Publikums seiner Zeit, dem im Kunstwerke vor Allem das Kunststück wichtig war. Meldet er es doch als etwas ganz Besonderes, daß an dem Farnesischen Stiere selbst der Strick, mit dem die Dirke an das Ungethüm gefesselt ist, aus ein und demselben Blocke gehauen sei!

Die Namen der drei großen Künstler, welche Plinius selbst die ausgezeichnetsten seiner Zeit nennt, sind übrigens außer dieser Stelle des römischen Schriftstellers sonst nirgends genannt. Dasselbe gilt von den

Namen der anderen durch treffliche Werke damals berühmten Bildhauer, welche Plinius an derselben Stelle als solche aufzählt, die für die Paläste der Kaiser von Augustus bis auf Titus gearbeitet. Das erklärt sich durch einen Blick auf die alte Litteratur der Kunstgeschichte. Pasiteles und Varro, beide Zeitgenossen des Pompejus, waren die letzten großen Kunsthistoriker der alten Zeit. Beider Werke hat Plinius noch benutzt, und darum kennen wir noch fast alle Namen bedeutender Künstler, welche bis zu der Zeit jener Männer lebten. Für die folgende Zeit aber ist Plinius für die Kunst in Rom unsere einzige Quelle, und die Künstler, welche während dieser Epoche, die fast ein Jahrhundert begreift, in Rom lebten und für Rom arbeiteten, haben nur bei ihm und nur gelegentlich eine Erwähnung gefunden, da Plinius die Kunstgeschichte selbst nur gelegentlich in seinem Werke behandelt. So sind denn selbst Namen von Meistern, wie Glykon, der den Farnesischen Herkules, und von Apollonius, der mit Tauriskus die Gruppe des Farnesischen Stiers geschaffen, nur durch zufällige Erwähnung der Nacht der Vergessenheit entrissen worden.

Was den Kunstcharakter anlangt, so gehört die Laokoonsgruppe zu der Klasse jener Werke der antiken Bildkunst, welche nicht mehr durch Glaubens- und Kultusbedürfniß, sondern durch jene freie schöpferische Thätigkeit des Künstlers hervorgebracht wurde, der, für die Prachtliebe und den Luxus einer ästhetisch gebildeten Zeit arbeitend, den ganzen Inhalt alter Sage und Dichtung nach eigenem Ermessen und Belieben, oder nach dem Wunsche des Kunstfreundes und Bestellers in den Kreis seines Schaffens zog. Das Tragisch-Pathetische, welches unverkennbar in dem hier gewählten Vorwurfe liegt, ja in demselben unter allen noch vorhandenen Werken alter Bildkunst seinen vollkommensten Ausdruck findet, war tief begründet in dem Wesen und Charakter der Zeit selbst, innerhalb deren und für die es geschaffen wurde. Das Virtuosistische der Behandlung wie der Conception ist im Laokoon mit jenem Streben nach Illusion verbunden, welche so vielen plastischen Werken der römisch-griechischen Kunstperiode jenen Anflug des Theatralischen verleiht, den wir

selbst im Apoll von Belvedere wahrnehmen. Es liegt zugleich ein Unversöhntes in dem Gegenstande selbst, etwas Beklemmendes, Beängstigendes, Quälendes in dem Eindrucke, den der Anblick dieses hoffnungslosen Martyriums auf den Beschauer macht. Das war es, weshalb ein Künstler wie Dannecker sein Auge nicht gern lange auf diesem Werke verweilen lassen mochte; und mehr als ein Mal habe ich mich selbst darauf betroffen, daß Blick und Seele sich Ruhe und Trost suchend von dem schlangenumschnürten Entsetzen ab-, und irgend einer heiteren schönen Göttergestalt in nächster Nähe zuwendeten. Der Laokoon ist das Größte in seinem Genre, aber dieses Genre selbst ist nicht das Größte der Kunst. Es gehört ein Zug römischer Grausamkeit in der Weltstimmung jener Zeit dazu, um einen Künstler zu solchem Motive zu begeistern, einen Kaiser mit solchen Werken die Gemächer seines Palastes schmücken zu lassen. Und es ist aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst, die zugleich eine Blüthezeit war hellenischer Humanität, schwerlich ein Künstler zu nennen, der sich und seiner Kunst eine ähnliche Aufgabe gestellt hätte. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß sich die alte Kunst von der Darstellung körperlichen Leidens überhaupt zurückgezogen hätte. Wir wissen, daß der Bildhauer Pythagoras von Rhegium, ein Zeitgenosse des Myron, einen verwundeten Philoktet in Erz gebildet, bei dem der Beschauer den Schmerz der giftigen Wunde mitzuempfinden glaubte, und große Maler, wie Aristophon, der Bruder Polygnot's, und Parrhasios, hatten das Leiden desselben Helden in berühmten Bildern dargestellt. Silanion's sterbende Jokaste aus Erz, Lysippus' sterbender Alexander, der tödtlich verwundete Krieger des Kresilas, die weinenden Frauen von Sthenis, ferner die Gruppe des Epigonus, in welcher ein Kind die getödtete Mutter liebkost, diese und andere in den Zeiten der blühenden Kunst von großen Meistern behandelten Süjets, zu denen sich noch ein Herkules vom giftigen Brande des Nessushemdes gefoltert und eine große Zahl von Reliefdarstellungen gesellt, die, wenngleich römische Arbeit, doch auf berühmte statuarische Vorbilde griechischer Kunst schließen lassen — dies Alles beweiset hinlänglich, daß Ausdruck und

Darstellung tiefsten körperlichen und seelischen Leidens der hellenischen Plastik niemals fremd gewesen ist. Aber eben so gewiß ist es, daß das Raffinement dieses Genres und die Vorliebe für dergleichen Darstellungen der späteren und namentlich der römischen Zeit angehören.

Die erhaltene Laokoonsgruppe muß im Alterthum mehrfach nachgebildet worden sein. Wenigstens finden sich in den europäischen Museen noch mehrere Laokoonsköpfe und auch von den Schlangen giebt es noch Ueberreste, die zu solchen Wiederholungen der Gruppe gehört haben sollen.

Die Gruppe des Farnesischen Stiers.

Amphion und Zethus, die Söhne der thebanischen Königstochter Antiope, später die Erbauer von Theben, rächten ihre Mutter, welche vom Könige Lykus und seiner Gemahlin Dirke gefangen gehalten und gemißhandelt worden war, dadurch, daß sie den Lykus erschlugen, und die Dirke an die Hörner eines wilden Bergstiers gebunden zu Tode schleifen ließen.

Wir sehen, die Sage gehört jener uralten Zeit der wilden Rohheit an, in welcher für die Urahnen der Griechen die unbarmherzigste Grausamkeit einer gegen empfangene Beleidigungen unversöhnlichen Blutrache als Gesetz galt. Die Bestrafungsscene der Dirke, durch die Söhne der Antiope, ward in der Zeit nach Alexander ein beliebter Gegenstand der bildenden Kunst; und Reliefs auf Tempeln, Wandgemälde und Münzen wiederholten sie als ein Symbol der kindlichen Pietät im Geiste der alten Zeit. Unter allen am berühmtesten war aber die uns erhaltene Gruppe, jetzt der Farnesische Stier genannt, ein Werk der Gebrüder Apollonius und Tauriskus aus Tralles, Künstler der rhodischen Schule. Sie kam unter Kaiser August von Rhodus nach Rom in den Besitz des großen Kunst-

und Litteraturfreundes Asinius Pollio. Kaiser Caracalla verwandte sie später zum Schmucke seiner kolossalen Bäder, und hier wurde sie in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sehr beschädigt aufgegraben, restaurirt und im Palast Farnese aufgestellt, von wo sie, mit der Farnesischen Erbschaft, um die Zeit von Goethe's italienischer Reise nach Neapel gebracht wurde. Hier stand sie lange im Garten von Villa Reale, bis sie endlich, um gegen die Unbilden des Wetters gesichert zu werden, im Museo Borbonico aufgestellt wurde.

Die Gruppe ist wie bemerkt ein Werk der rhodischen Schule. In dieser Schule hatte sich, wie wir sahen, neben dem Geschmacke an dem Kolossalen auch die Vorliebe für das gewaltsam Spannende, Effektvolle ausgebildet, das sich gar leicht bis zum Ueberladenen verliert. Der Toro Farnese, eine Art antiker Mazeppa, ist ein Beispiel dieses Geschmacks, aber auch zugleich ein Beispiel von dem Geschmack des Zeitalters, dem er angehört, für grausame, bis an die Grenze des sinnlich Ertragbaren streifende Motive. Wenn sogar der Laokoon davon nicht ganz frei ist, so scheint in dieser unserer Gruppe geradezu das Maß überschritten, und selbst ein Otfried Müller giebt zu, daß das Werk, bei aller sinnlich imponirenden Mächtigkeit, doch ohne einen befriedigenden geistigen Inhalt sei. Man darf aber noch weiter gehen und es aussprechen: Die Darstellung eines Racheaktes, wo zwei riesenhafte Jünglinge ihre ganze Seele darin versenken und ihre ganze Heldenkraft dazu aufbieten, ein zu Boden liegendes, hülfloses, um Erbarmen flehendes Weib mit studirter Grausamkeit dem gräßlichsten Tode zu weihen, sei für ein menschliches Gefühl geradezu empörend und unerträglich. Und in der That kann man das von der Kunst in diesem Werke Geleistete auch nur empfinden und genießen, wenn man von dem Ganzen des Motivs vollständig absieht, und den Zweck der dargestellten Haupthandlung gänzlich ignorirt. Der Laokoon ist noch immer ein Stück Tragödie, die Farnesische Stiergruppe dagegen ist nichts als die Darstellung einer Henkerarbeit. Und die ganze Geschichte der Kunst weiß von keinem einzigen Werke der vollendeten Zeit, der Zeit der Humanität und des Schönheitssinnes von Phidias bis auf Alexander dem Großen, dessen

Meister sich ein ähnliches Motiv zu behandeln erlaubt hätte. Erst die christliche Kunst hat Werke der Plastik hervorgerufen, wie z. B. die kolossale Marmorgruppe des Apostel Petrus zu Bologna, der mit gefesselten Händen den Todesstreich des neben ihm stehenden Henkers erwartet! Wenn es wahr ist — und es wird wohl wahr sein und bleiben —, daß erst die vollendete Harmonie des Gedankeninhalts und der äußeren Darstellung das Werk der Kunst zum Kunstwerke macht, so kann in diesem höchsten Sinne die Gruppe des Farnesischen Stiers auf diesen Namen keinen Anspruch erheben.

Aber auch die Ausführung selbst leidet, sobald man das Werk als Ganzes, als Composition betrachtet, an großen Mängeln. Wir wollen den begeisterten Lobredner desselben sprechen lassen. Dies ist der kunstgelehrte Professor Welcker, der die Gruppe »ein Ganzes« nennt, »von der feurigsten Erfindung und bewundernswürdigsten Composition.« Dabei gesteht derselbe indessen zu: die Gruppe überschreite eigentlich die Grenzlinien der Skulptur, ja sie streife sogar ins Gebiet des Malerischen hinüber. Sie mache auf den ersten Blick immer zuerst den Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse und gleiche einem auf vierecker Basis errichteten Thurme oder Kegel. Sie gehöre offenbar an einen überall offenen Standort (nicht in eine Nische), wo man sie bequem umgehen könne; dann biete sie von jeder Seite eine Ansicht, und bilde ein Ganzes, das man für eine selbständige Composition nehmen könnte. »Freilich,« fügt er hinzu »den vollen Anblick allen Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet!« — Dieses »nicht eingerichtet« ist ein Ausdruck von wunderbarer Naivität, die nur noch in dem folgenden Bekenntnisse desselben Kunstgelehrten ihres Gleichen findet: »Von dem Geiste und der Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses großen Werks und aller einzelnen Figuren, die sich selbst in den unvollkommen ergänzten Trümmern so lebendig aussprechen, sage ich nichts.« Und doch wäre gerade dies in einer Abhandlung von mehreren Bogen über dieses Werk wohl das Wichtigste gewesen.

Wir können uns übrigens bei den zugegebenen Fehlern vollkommen

beruhigen; sie sind genügend, um unser Urtheil über das Werk als Ganzes zu bestätigen. Roh und barbarisch im Motive, überladen und verwirrt in der Ausführung, von keiner Seite sich dem Betrachter als ein übersichtliches Ganzes darstellend, von keinem Standpunkte aus den vollen Anblick auch nur des größten Theils der hier zusammengebrachten Gestalten gewährend, dabei die Grenzlinien der Skulptur überschreitend und sich in das Gebiet des Malerischen verirrend, — ich denke diese Mängel reichen eben aus, um als Summa daraus das Urtheil zu ziehen, daß das Werk als Ganzes verfehlt, und für ein großartiges Beispiel eines verirrten und gesunkenen Kunstgeschmacks zu halten ist. Es ist sehr bezeichnend, daß auch Winckelmann zu diesem Werke nie ein Herz fassen konnte, und daß sein karges Lob bei Lichte besehen nur auf die feine Ausarbeitung von Nebendingen gerichtet ist. Was den Umstand betrifft, daß die Gruppe in erhöhter Aufstellung von keiner Seite die Möglichkeit einer Gesammtansicht gewährt, so sollte man beinahe wünschen, sie so aufgestellt zu sehen, daß man etwa von einer Galerie darauf hinabschauen könnte. In Bezug auf das Motiv aber ist die Ausführung von der Art, daß Niemand, der die Fabel nicht kennt, auf den Gedanken kommen mag, daß hier ein antiker Mazeppa aufgeführt und ein Weib zu Tode geschleift werden soll. Was das unbefangene Auge vor sich sieht, ist vielmehr umgekehrt: Ein Weib, das, im Begriff von einem wilden Stiere zertreten zu werden, durch zwei herbeigeeilte Heroen, die das Unthier bewältigen, gerettet wird. Die von Welcker hochgerühmten Seitenansichten sind endlich zum Theil so unschön als möglich. Stellt man sich z. B. rechts von der Vorderseite, so sieht man den Rücken des Amphion, den Hintern des Stiers, die steife Antiope mit ihrem Speere und der lächerlichen gouvernantenhaften Bewegung der rechten Hand, mit der sie zu sagen scheint: »Das kommt von der Unvorsichtigkeit!« Aber selbst von der Vorderseite betrachtet, hat man nur ein wirres Durcheinander von Gliedmaßen und stützenden Baumstämmen, und mit Ausnahme des Amphion keine einzige schöne Kopfansicht, während man das Gesicht des Zethus fast nur von einem einzigen Punkte aus sehen kann.

Um indessen dem Werke nach Verdienst gerecht zu werden, das als Ganzes, als Gruppe mit allen seinen Figuren betrachtet, fehlerhaft ist und bleibt, dazu bedarf es einer anderen Erwägung, die uns vielleicht den richtigen Gesichtspunkt giebt.

In aller plastischen Kunst der Alten ist nicht die Ueberlieferung, Fabel, Sage und das durch sie gegebene Motiv, das prius, das Erste in der Seele des Künstlers, sondern dies Erste, dies zeugende Moment ist für ihn die Naturbeobachtung, das Naturmotiv. Den Namen giebt, die Deutung leiht dann seinem Werke der religiöse Mythus, der herrschende Glaube, oder die spätere Deutung, die in dem mit der Eidechse spielenden Knaben den Apollo Sauroktonos, in dem sich mit dem Schabeisen reinigenden Jünglinge (ἀποξυόμενος) einen Tydeus, in einem Weinträger den Ganymed findet, eine kranzhaltende Mädchenfigur zur Victoria macht, und in einer Brautgeleiterin die Hochzeitsgöttin Here, in einem wunderschönen Weibe, sei sie die Phryne des Praxiteles oder Tizian's Geliebte, die Göttin der Liebe sieht.

Wenden wir diese Bemerkung, die nur um so mehr Geltung erhält, je weiter sich die Kunst, wie zur Zeit des Apollonius und Tauriskus, von ihren religiösen Anfängen entfernt hat, — wenden wir sie auf unsere Gruppe an, so ergiebt sich etwa Folgendes. Nicht die Mythe von der Dirke und ihren Söhnen, sondern die durch irgend eine Anschauung erweckte Lust, einen wilden Stier in seiner gewaltsamsten Bewegung, von Menschenkraft halb bewältigt, darzustellen, das war das zeugende Motiv in der Seele des Künstlers. Und dies hat er erreicht, so vollkommen erreicht, daß selbst die Sprache im Munde derer, die das Werk zwei Jahrtausende später aus Schutt und Moder hervorzogen, keinen passenderen Namen zu bieten schien, als den noch heut zu Tage üblichen: des Farnesischen Stiers (il toro Farnese). Bekanntlich ist die Sprache überhaupt ein Verräther. Hier nun verräth sie uns, daß nach ihrer Meinung das mythologische Beiwerk, das ganze Sagenmotiv überhaupt für den Künstler Nebensache war. Die griechische Mythologie lieferte ihm in einer allbekannten, vielbesungenen Fabel, die Jedermann verständliche und

interessante Motivirung für die Kraftanstrengung seiner Hauptfigur und ihrer Bewältiger. Heutzutage würde ein Künstler, bei dem Mangel eines ähnlichen allbekannten heroischen Sagenreichthums, ungarische Rinderhirten oder spanische Stierkämpfer zu ähnlichem Zwecke verwenden müssen. — Daher ist denn auch in der Gruppe Alles nur auf den Stier berechnet, und selbst das Malerische in der Ausführung wie der gegen das Thier aufspringende Hirtenhund, dient nur dazu, die Gewaltsamkeit der Bewegung des Stiers durch Vermittelung der Phantasie des Beschauers noch zu verstärken. Die künstlerische Behandlung der Basis endlich, mit ihren Darstellungen von Felszacken, Menschen- und Thierfiguren ist nichts als eine Art von symbolischer Bilderschrift, die dem Betrachter genauer ansagen sollte, wo die dargestellte Geschichte passirt sei.

Fassen wir dies als Hauptsache für den alten Künstler, so ist allerdings der Stier und seine Bewegung mit deren nächsten Motiven von unerreichter Vortrefflichkeit für unsere Kunst, und wohl mochte der große Thorwaldsen mit Recht sagen: Daß es Pflicht sei, ein solches Werk vor dem Verderben zu schützen, da die neuere Zeit doch nicht im Stande sei, gleiche Werke hervorzubringen. Aber man muß sich hüten, wie Welcker thut, auf diese mündliche Aeußerung des modernen Phidias mehr Gewicht zu legen, als sie beansprucht. Denn Thorwaldsen hat mit keiner Sylbe gesagt, daß er dem Ganzen der Komposition in allen Beziehungen eine Vortrefflichkeit und einen Werth zuschreiben wolle, die das Werk als Ganzes betrachtet nicht besitzt.

Die Gruppe ist sehr verstümmelt auf uns gekommen, und hat deshalb zahlreiche Ergänzungen erfahren. Ob die Antiope genannte Figur mit diesem Namen richtig bezeichnet, ja ob sie überhaupt ächt und ursprünglich ist, wird bezweifelt. Plinius erwähnt sie gar nicht in seiner kurzen Beschreibung der Gruppe. Neu ist, nach Winckelmann, die oberste Hälfte der Dirke bis auf die Schenkel. Am Zethus ist nichts als der Rumpf alt und von den Beinen nur ein einziges an der einen von beiden Figuren. Ergänzt sind auch die Köpfe der Brüder, die der Restau-

rator Bianchi nach einem Kopfe des Caracalla gebildet zu haben scheint. Auch der Kopf der Antiope ist neu. Es ist also unmöglich, da gerade diese wichtigsten Theile neu sind, über die verschiedene Charakteristik des Ausdrucks etwas zu sagen. Dagegen ist eine Verschiedenheit in der Faltenbehandlung an den Gewändern der beiden weiblichen Figuren bemerkenswerth. Bei der Antiope ist dieselbe kleiner, die Gewandung selbst durchschimmernder, und man möchte sagen, weniger berechnet, in der Fernsicht Wirkung zu machen. Die Basis ist, wie schon bemerkt, symbolisch behandelt. Es soll durch die Menschen- und Thierfiguren der Berg Kithäron angedeutet werden, auf dem der Sage nach die Scene vor sich ging. Auch das im Winde flatternde Gewand des Amphion und der Antiope drückt symbolisch die Gebirgshöhe aus; die schöngearbeitete Cista neben der zu Boden geworfenen Dirke, sowie die Traubengewinde deuten an, daß Dirke mit den Mänaden das Fest des Dionysos feierte, als die Rache der Brüder sie ereilte.

Bei der Ergänzung leitete den restaurirenden Künstler außer den erhaltenen in der Nähe der Gruppe aufgefundenen Bruchstücken, vorzüglich die Abbildung der Gruppe auf einer alten Münze von Thyatira.

Das gewaltige Werk war ursprünglich aus einem einzigen Blocke gehauen. Jetzt ist indessen das Ganze aus Bruchstücken, die, wie schon bemerkt, fast in allen Haupttheilen stark ergänzt werden mußten, zusammengefügt. Selbst am Stier sind alle vier Füße neu bis auf den halben Oberschenkel und den Huf des rechten Hinterfußes. Neu sind gleichfalls an ihm die Ohren, der Schwanz, das linke Horn und der Strick mit Ausnahme des Theils, welcher um die Hörner geschlungen ist. Genaueren Bericht über die einzelnen Ergänzungen sowie über andere Kunstwerke der Plastik und Malerei, welche denselben Gegenstand behandeln, kann man in der Abhandlung von Welcker finden, welche derselbe seinen gesammelten Kunstschriften (Alte Denkmäler Th. I., S. 367 ff.) einverleibt hat.

Der sterbende Fechter und die Ludovisische Barbarengruppe.

Wir stellen hier zwei Kunstwerke zusammen, die, obschon jetzt örtlich getrennt, doch in jeder Beziehung zusammengehören und im Alterthum höchst wahrscheinlich mit einander zu einem größeren Ganzen vereinigt gewesen sind. Noch zur Zeit ihrer Wiederauffindung scheinen sie ungetrennt gewesen zu sein; denn ursprünglich befand sich auch der sterbende Fechter, der jetzt eine Hauptzierde des Kapitolinischen Museums bildet, in der Ludovisischen Sammlung.

Beide Kunstwerke sind Darstellungen von Individuen, welche nicht dem griechischen Volksstamme angehören. Es sind Gallier, Kelten, die wir vor uns sehen, Angehörige jenes kriegerischen, weitverbreiteten, abenteuernden Volksstammes, gegen dessen Raubzüge sich die Griechen, wie die macedonischen Staaten in dem Jahrhunderte nach Alexander, lange Zeit in blutigen Kämpfen zu wehren hatten, bis die Könige von Pergamus, Eumenes und Attalus, diese furchtbaren Feinde der hellenischen Civilisation in mehreren großen Schlachten nachhaltig überwanden. Namentlich waren es die Siege des Attalus 239 vor Chr., welche die Macht

der Gallier in Asien vernichteten. Attalus, wie alle Fürsten seines Hauses, ein Freund der Bildung, Wissenschaft und Kunst, ließ das Andenken jener entscheidenden Niederlage der Gallier auch durch die Plastik verherrlichen. Es werden vier Künstler genannt, Pyromachus, Isigonus, Antigonus und Stratonikus, welche, wie Plinius sich ausdrückt, die Schlachten jener Könige gegen die Gallier darstellten. Ganz Griechenland nahm Theil an der Freude über jene Siege, und die Kolossalstatuen beider Könige nebst den plastischen Darstellungen der gallischen Niederlage schmückten, von Attalus dorthin geweiht, die Akropolis von Athen, das immer noch für die geistige Hauptstadt aller Staaten und Völker hellenischen Stammes und hellenischer Sitte und Sprache geachtet ward. Die Darstellungen auf der Akropolis, welche Pausanias noch sah, scheinen Reliefs gewesen zu sein. Jedenfalls aber waren es von diesen verschiedene große statuarische Gruppenwerke, durch welche der kunstsinnige König Attalus seinen Sieg über die Barbaren von griechischen Künstlern seiner Hauptstadt verherrlichen ließ, Werke, die später, als die Römer das pergamenische Reich durch Erbschaft erwarben, wahrscheinlich mit anderen ausgezeichneten Schöpfungen der bildenden Kunst nach Rom versetzt wurden. Ein Theil jener großen statuarischen Gruppendarstellung ist uns nun höchst wahrscheinlich in dem sogenannten »sterbenden Fechter« und in der Ludovisischen Gruppe erhalten. Denn, daß wir in ihnen Originale und nicht Kopien besitzen, ist ebenso außer allem Zweifel, als daß die dargestellten Personen Gallier, und die Werke selbst zu den herrlichsten Arbeiten des griechischen Meißels zu zählen sind.

Von der Komposition des ganzen Werks wissen wir nichts Weiteres. Sie wird pyramidalisch aufsteigend gewesen sein, und der sterbende Fechter wohl eine der Eckfiguren der ganzen Gruppe gebildet haben. Manche Kunstgelehrten haben freilich die uns erhaltenen beiden Werke auf die Siege Cäsar's über die Gallier bezogen, und unmöglich wäre es nicht, daß auch die Kunst zu Cäsar's Zeit, zumal nach dem zwei Jahrhunderte früheren Vorgange der pergamenischen Künstler, eine gleiche Aufgabe gelöst hätte. Aber es fehlt für diese Annahme jede Spur historischer An=

deutung, wie sie für jene Kunstwerke vorhanden ist. Daß übrigens die Römer an diesen früheren Niederlagen der Gallier, ihrer alten Erbfeinde von Brennus' Zeiten her, großes Interesse nahmen, können wir daraus ersehen, daß, wie der Dichter Properz berichtet, die Vernichtung der gallischen Räuberhorden bei Delphi an den Reliefs dargestellt war, welche die Thüren des Palatinischen Apollotempels zu Rom schmückten.

Die griechischen Schriftsteller Pausanias und Diodor entwerfen von der Leibesbeschaffenheit der Gallier eine Schilderung, welche mit der plastischen Darstellung unserer beiden Kunstwerke völlig übereinstimmt. Höhe des Wuchses zeichnete sie aus vor allen den Griechen bekannten barbarischen Völkern. Die Farbe ihrer kräftigen und vollsaftigen Leiber war leuchtend weiß, wie es Nordländern eigen ist, und da sie außer ihren riesigen Schilden, deren sie sich zur Noth als Kähne bedienten, keine Schutzbekleidung trugen, so mußte diese Farbe vor Allem den Griechen auffallen. Ihr Haar beschreibt Diodor, als hätte er die Statue des sterbenden Fechters vor Augen gehabt. »Es ist dicht und blond von Farbe, und sie pflegen es beständig mit einer kreidigen dicken Salbe einzuschmieren, und es zugleich von der Stirn zurück nach dem Scheitel aufwärts zu streichen, während sie es nach hinten in den Nacken ziehen, so daß ihr Aussehen den Panen und Satyrn der griechischen Kunst gleichkommt. Denn der Haarwuchs wird durch diese Bearbeitung so dicht und struppig, daß er sich von Roßmähnen nicht unterscheidet.« Außerdem erfahren wir noch folgende Züge zur äußerlichen Charakteristik der Gallier. Die Edlen und Fürsten schoren das Gesicht bis auf den sorgfältig gepflegten Schnurrbart, dessen dichter Wuchs den ganzen Mund überschattete. Auch die gebogenen Schlachthörner, die großen Schilde, und der keltische Halsring, der oft aus Gold und edlen Metallen gefertigt war, werden in dieser Schilderung nicht vergessen. Zug um Zug derselben aber paßt auf den sterbenden Fechter und auf die Ludovisische Gruppe, welche letztere noch schließlich durch den historisch bekannten Umstand ihre Motivirung erhält, daß die Gallier, um der Schande der Gefangenschaft zu entgehen, sich bei einer Niederlage nicht nur oft selbst entleibten, sondern bei der Flucht

auch ihre Verwundeten und Ermatteten aus gleichem Grunde zu tödten pflegten.

Unter den Künstlern, auf welche beide Werke zurückzuführen sind, scheint Pyromachus der bedeutendste gewesen zu sein. Bildhauer und Maler zugleich, schuf er für den Prachttempel des Aeskulap zu Pergamum die Tempelstatue des Gottes, die wir noch aus Münzen kennen, wie er denn überhaupt der Vollender des Ideals dieses Heilgottes gewesen zu sein scheint, das in der Bildung des Antlitzes und der Formen dem Zeus ähnlich, nur von etwas milderem Ausdrucke erscheint. Die erhaltenen Statuen in den Galerien von Florenz, Berlin, London und anderen Orten gehen wohl alle zurück auf den von Pyromachus geschaffenen Typus des Gottes. Vielleicht waren die drei anderen Künstler nur seine Hülfsarbeiter bei jenen großen Werken, mit denen König Attalus seine Siege über die Gallier verherrlichte. Gewiß ist soviel, daß alle diese Künstler der Schule des Lysippus angehörten, und daß sie in diesen ihren Werken den Realismus der Lysippischen Schule vollendeten.

Schon in frühester Zeit hatten die griechischen Plastiker Barbaren dargestellt. Aber die Art und Weise, in der sie es gethan, war unendlich verschieden von derjenigen, welche die pergamenischen Künstler anwendeten. Onatas hatte den König eines unteritalischen Volksstamms, der Lehrer des Phidias, der Bildhauer Ageladas, hatte kriegsgefangene Frauen unteritalischer Barbaren in Erz gebildet, und unter den Aeginetenstatuen sehen wir Trojaner gegen Griechen kämpfen. Aber alle diese Darstellungen, zu denen auch noch die der Amazonen zu rechnen sind, zeigen in den vorhandenen Ueberresten, daß die griechischen Künstler bis zur Zeit Alexander's des Großen die Charakteristik der verschiedenen Nationalität nur im Aeußerlichen der Bewaffnung und Bekleidung andeuteten, während sie in der Leibesbildung sich nicht von dem hellenischen Schönheitsideal entfernten. Die Trojaner unter den Aegineten gleichen den Griechen auf ein Haar, und nur das Kostüm unterscheidet beide. Selbst die Malerei verfuhr in gleichem Falle ähnlich idealisirend. Als Polygnot zu Delphi das Bild des Aethiopenkönigs Memnon zu malen hatte, gab

er ihm nicht die Bildung und Farbe dieses Volks, sondern symbolisirte seine Nationalität nur durch die Stickerei seines Gewandes und durch einen Mohrenknaben, den er zu seinen Füßen setzte.

Erst mit Alexander dem Großen, der durch seinen Welteroberungszug den Griechen die nähere Bekanntschaft mit zahllosen fremden Nationen aufgeschlossen hatte, begann auch in der Kunst der Sinn aufzugehen für historische Darstellung im charakteristischen Style. Dadurch erfolgte eine förmliche Revolution in der bildenden Kunst. Ein ganz neues Naturstudium ward dem Künstler nothwendig, und die bisher allein herrschende Rücksicht auf Schönheit der Form mußte dem Streben nach charakteristischer Bildung derselben weichen. Der Künstler, der den Auftrag erhielt, die Niederlage der von Attalus besiegten Gallier darstellend zu verherrlichen, stand mit solcher Aufgabe mitten in der Gegenwart und Wirklichkeit. Diese wilden Kelten waren bekannte Gestalten, Hunderttausende hatten sie mit Schauder gesehen. Der Künstler, der sie darstellen sollte, war also nicht in der Lage jener äginetischen Bildner, von denen die barbarischen Trojaner, die sie nach der Homerischen Heldensage darstellten, viele Jahrhunderte entfernt waren. Ein Künstler wie Pyromachus und die Seinen mußten sich zu individuell nationaler Darstellung bequemen, wenn sie ihren Zeitgenossen verständlich werden wollten. Sie mußten den gallischen Typus nach wirklichen Modellen — an denen es ihnen nicht fehlen konnte — studiren, um ihn so darzustellen, wie es ihre Zeit verlangte. Und sie haben es gethan, wie wir an ihren Werken sehen; aber sie haben auch diesen barbarischen Typus veredelt, und ihn erhoben zu der ihm eigenthümlichen Schönheit. Betrachten wir jetzt zunächst

Die Ludovisische Gruppe.

Die frühere Benennung derselben, Pätus und Arria, stammt aus einer Zeit, wo man möglichst alle aufgefundenen plastischen Kunstwerke auf römische Geschichte zu beziehen liebte. Winckelmann, der bekanntlich von dem falschen Grundsatze ausging, daß die alten Künstler nie und nirgends in statuarischen oder Reliefdarstellungen Süjets aus der wirklichen Geschichte

behandelt, sondern sich stets im Gebiete des Mythus gehalten hätten, verwarf jene Benennung, und gab dem von ihm sehr hoch geachteten Kunstwerke, sowie auch dem sterbenden Fechter, eine mythische Deutung. Erst Fea sprach es aus in seinen Anmerkungen zu Winckelmann's Kunstgeschichte, daß beide Werke zusammengehörten, daß Styl und Kunstarbeit an beiden sehr ähnlich, und beide Krieger desselben Volksstammes seien. Der vortreffliche Antonio Nibby endlich entdeckte die gallische Nationalität der hier dargestellten Personen.

Die Gruppe stellt einen gallischen Häuptling dar, der, um der Schmach der Knechtschaft zu entgehen, sich selbst das Schwert ins Herz stößt, nachdem er zuvor sein junges Weib getödtet hat. Die auf das Aeußerste bewegte Figur des Mannes, der, weit ausschreitend, den Blick voll stolzen grimmen Trotzes gegen den heranstürmenden Feind gewendet, das kurze Schwert dicht unter dem Halse in die Brust stößt, bildet einen ergreifenden Kontrast zu der Gestalt des sterbend zusammengesunkenen Weibes, die ihm wie eine geknickte Blume an dem haltenden linken Arme hängt. Er hält das Schwert, das er gegen das eigene Leben wendet, noch so gefaßt, als hätte er ausholen wollen zu dem gewaltigsten Hiebe gegen einen andringenden Feind, nämlich den Daumen der um den Schwertgriff geballten Hand nach unten. Denn es ist eben der Augenblick der höchsten letzten Noth mitten im Kampfgewühl aufgefaßt, wo keine Zeit bleibt, das Schwert noch erst in der Hand umzudrehen. Niemals ist die finstere Wildheit, jener Heroismus der Verzweiflung, wie ihm Griechen und Römer in ihren Kämpfen mit diesen nordischen Barbaren begegneten, herrlicher ausgedrückt worden, als in dieser Gestalt, die auch im Selbstmorde noch durch ihre ganze Stellung und Haltung den Kampf gegen den Feind fortzusetzen scheint. Der Krieger ist völlig nackt, bis auf einen kurzen Mantel, der vom Halse über den Rücken bis zur Hälfte des Leibes zurückhängt. Die weibliche Figur dagegen, deren Todeswunde an der rechten Achsel angedeutet ist, erscheint ganz bekleidet mit jener starken, befranzten Gewandung, wie sie Barbarenweiber tragen. Der große Styl der Gliederformen, die breiten wohlgelegten Falten der

Gewänder und die Anordnung der ganzen Gruppe gehören der vollendeten Kunst an. Die Restaurationen (der rechte Arm und die Nase der männlichen, und der linke Arm, Nase, rechte Hand und Zehen der weiblichen Figur) sind zum Theil alt und vortrefflich ausgeführt. Der Schild auf der Erde mit der weggeworfenen Degenscheide deuten eine Kriegsscene an, Knebelbart, Haar- und Gesichtsbildung den Gallier. Auch in den Zügen des Weibes und in ihrem kurzen Haar ist die barbarische Nationalität nicht zu verkennen.

Eine zweite Scene des großen Gruppenwerks ist uns, wie bereits angedeutet, erhalten in dem

Sterbenden Fechter des Kapitolinischen Museums.

Diese Bezeichnung, wenn auch historisch unrichtig, wird ihm wohl bleiben, so lange Byron's herrliche Strophen leben, in denen er dies Meisterwerk besungen und zugleich so unübertrefflich geschildert hat:

I see before me the gladiator lie.
He leans upon his hand — his manly brow
Consents to death, but conquers agony,
And his drooped head sinks gradually low
And through his side the last drops ebbing slow
From the red gash fall heavy one by one,
Like the first of a thunder-shower; and now
The arena swims around him — he is gone
Ere ceased the inhuman shout, which haild the wretch who won.

He heard it, but he heeded not — his eyes
Where with his heart, and that was far away:
He reck'd not of the life, he lost nor prize,
But where his rude hut by the Danube lay,
There were his young barbarians all at play;
There was their Dacian mother — he, the Sire
Butcher'd to make a Roman holiday —

All this rush'd with his blood — Shall he expire
And unavenged? Arise, ye Goths, and glut your ire*)!

Eine kräftige Kriegergestalt ist tödtlich getroffen niedergesunken auf den riesigen Schild. Das Schwert ist der Faust entfallen und aus der linken Brust rinnt das letzte Blutgetröpfel der Todeswunde. Die rechte Hand stemmt sich noch matt gegen den Boden; die linke ruht über dem Knie auf dem Schenkel des zusammengezogenen rechten Beins, über dessen untere Hälfte sich das linke schon sterbend hinstreckt. Alles, bis auf das sinkend zur rechten Seite geneigte Haupt zeigt den Moment an, welcher dem »langhinstreckenden Tode« vorangeht. Der letzte Athem scheint aus dem geöffneten Munde zu dringen, die Augen starren und brechen, und im Todesschauer kraust sich die Stirn unter dem emporgesträubten Haar. Das niederwärts gekehrte Antlitz verbirgt selbst unter den Schaudern des nahenden Todes den verhaßten Feinden im trotzigen

---

*) Ich sah vor mir den Gladiator liegen.
Er lehnt auf seine Hand. Das Auge schließt
Sich männlich, noch im Todeskampf zu siegen.
Es sinkt sein mattes Haupt, das Blut ergießt
Als letzter Tropfen sich, der langsam fließt,
So wie die ersten vor Gewittern fallen,
Und Ebbe wird, was erst so fluthend schießt,
Es schwimmt der Cirkus ihm, er stirbt, — es hallen
Noch wild die Stimmen, die zum Lob des Siegers schallen.

Er hört's, doch achtet's nicht! — Weit ist sein Blick
Und weit sein Herz hinweg zum fernen Lande;
Ihn rührt nicht Lob, nicht tödtliches Geschick! —
Sein rauhes Hüttchen liegt am Donaustrande,
Dort spielt sein junges Völkchen in dem Sande,
Dort war sein dacisch Weib; dem Uebermuth
Römischer Festlust fiel ihr Mann zum Pfande —
Dies Alles rauscht dahin mit seinem Blut!
Rächt's Niemand? Gothen auf, schleift eurer Schwerter Wuth!

Stolz den Ausdruck des körperlichen und des Seelenleidens. Allein mit sich und seinem Schmerze will er sterben. Noch ein Moment, und der mattstützende Arm wird zusammenbrechen, und das sinkende Haupt sich auf ihm betten im Todesschlafe.

Das Alterthum bewunderte ein unschätzbares Werk des athenischen Bildhauers Kresilas, eines Künstlers aus der Schule des Myron und Polyklet. Es war ein todtwunder, sterbender Krieger, an dem man, wie Plinius sagt, den letzten Rest von Lebensodem wahrzunehmen glaubte. Es ist möglich, daß der Künstler, der diesen sterbenden Gallier schuf, jenes berühmte Kunstwerk sich zum Muster genommen. Aber sicherlich hat er keine Kopie jenes Werks geliefert. Kresilas' sterbender Verwundeter war ein Grieche; der »sterbende Fechter« ist ein Gallier, ein Barbar. Als solchen bezeichnen ihn nicht nur der Schnurrbart und die Halskette, der mächtige Schild und das Schlachthorn, sowie das ganz der Schilderung Diodor's entsprechende Haupthaar, das wie in dicken Zackenbüscheln emporstarrt und hinten tief in den Nacken herabgewachsen ist, sondern auch der ganze Habitus der Gestalt. Es ist in ihr mehr rohe Kraft als gymnastisch ausgearbeitete Behendigkeit. Die Haut, minder zart und elastisch wie die griechische, zeigt besonders an den Händen und Fußsohlen den Einfluß eines rauhen Klimas auf die Hülle des Körpers. Die Falten der Haut, die Winkel, wo Glieder zusammenstoßen, sind tief und kräftig angegeben. Ganz ungriechisch ist endlich die Kopfbildung und der Ausdruck der Züge. Aber das Ganze ist erfüllt von dem Adel historischer Wahrheit, und das Barbarenthum selbst erscheint in dieser treuen Darstellung von dem griechischen Künstler zu der ihm eigenthümlichen Schönheit erhoben, durch den Geist und die Empfindung, welche über dieser Gestalt ergossen liegen.

Die Ergänzungen des Werks: der rechte Arm, die linke Kniescheibe und der Theil des Sockels, gegen den sich die rechte Hand stützt, sind von der Meisterhand Michel Angelo's. Das Werk befand sich ursprünglich in Villa Ludovisi, und ward erst vom Papst Clemens XII. für die Sammlung des Kapitols angekauft.

Wir haben gesehen, daß die gewöhnliche Bezeichnung der Statue eine unrichtige ist. Dennoch aber behält auch diese Benennung ihren poetischen Werth und ihre künstlerische Wahrheit. Losgerissen und für ewig getrennt von dem Ganzen der Komposition, der es als ein Theil angehörte, hat das Werk für die Phantasie des Betrachters eine Selbständigkeit gewonnen, die den Kreis seiner ursprünglichen Bestimmung erweitert. Der Künstler mag diesen sterbenden Gallier immerhin zur Verherrlichung des großen historischen Sieges gebildet haben, den ein König griechischen Stammes über die Gallier erfocht: seine Schöpfung ist darum für uns nicht weniger auch das Bild eines sterbenden Barbarenfürsten, der als Gladiator im Lustmordkampfe zur Augenweide seiner Feinde in einer römischen Arena sein Leben verhaucht. Zwar fehlen uns bestimmte Nachrichten darüber, daß ein römischer Feldherr seine Siege über die Gallier durch ähnliche Darstellungen verherrlichen ließ. Aber unwahrscheinlich ist es mit Nichten. Seit die griechische Plastik auch die Barbarenbildung in ihr Gebiet gezogen hatte, konnte es ihr, als sie in den Dienst der römischen Welteroberer trat, an Gelegenheit zu solchen Darstellungen nicht fehlen, und in einer bisher unbeachteten Notiz des römischen Kaiserbiographen Sueton hat sich noch ein Beispiel davon erhalten, daß selbst auf Grabmonumenten Kampfscenen siegreicher Römer mit gallischen Barbaren an die Großthaten der Verstorbenen erinnerten. Als Nero auf die Nachricht von dem Aufstande des Vindex in zitternder Hast von einem seiner Lustschlösser nach Rom eilte, richtete den abergläubischen Sinn des verzagenden Tyrannen der Anblick einer Skulptur auf einem der an der Straße befindlichen Grabmonumente auf. Es war die Darstellung eines gallischen Kriegers, den ein römischer Reiter besiegt hatte und an den Haaren schleifte. Die vierzehn Nationen, über welche Pompejus triumphirte, schmückten in ebensoviel statuarischen Abbildungen den Portikus des von Pompejus erbauten Theaters, und ein römischer Bildhauer Coponius war es, der diese Barbarenstatuen arbeitete. Es ist in dem Kapitel über das Portrait gezeigt worden, daß der römische Realismus selbst die Portraitzüge

der überwundenen und gefangenen Fürsten zum Schmuck der Triumphbogen anwendete, daß Thusnelda's und Thumelikus' Portraitbilder uns dadurch noch heute erhalten sind. Die Statuen gefesselter Barbaren an dem Triumphbogen des Konstantin sind Produkte derselben real-historischen Kunstrichtung. Man hat in der Thusneldastatue ein Symbol der »besiegten Germania« erkennen wollen; aber die Individualität der Züge spricht zu klar für eine Portraitdarstellung, und wer den römischen Charakter kennt, wird zugeben, daß eine solche Abbildung der Gemahlin des gefürchteten Arminius die Römer hundertmal mehr interessirte als irgend eine ideale »Germania devicta«.

Die beiden oben geschilderten Werke zeigen uns die griechische Plastik angelangt an dem Ziele ihrer Entwickelung im Betreff der menschlichen Gestalt. Dieses Ziel ist der vollendete Naturalismus, das Streben nach historischer Wirklichkeit und nationaler Individualisirung. Lysippus und seine Schule bildeten den Uebergang zu dieser Richtung. Alexander's Zug nach Asien hatte für Griechenland eine neue Welt erschlossen, die die Wissenschaft ihrerseits durch Aristoteles ebenso ausbeutete, wie die Kunst durch sie den Kreis ihrer Aufgaben erweitert sah. Der einseitig hellenische Kanon der Plastik wurde durchbrochen, weil er dem erweiterten Bedürfnisse einer unendlich bereicherten realen Anschauung nicht mehr genügte. Das Charakteristische, das Individuelle, das Nationaltypische, traten an die Stelle der abstrakten Schönheit, der hellenisirten Allgemeinheit der Formbildung. Und als jetzt der Kunst Aufgaben gestellt wurden, wie die, der wir den »sterbenden Fechter« und die Ludovisische Gruppe verdanken, da besaß sie auch bereits die Mittel, eine solche Aufgabe in der Weise zu lösen, wie es die veränderte Geistesrichtung der Zeit verlangte. Man kann diesen Fortschritt als einen Abfall von dem früheren Schönheitsgesetze beklagen, aber es bleibt darum nicht weniger wahr, daß er ein nothwendiger, daß er durch das allgemeine Gesetz menschlicher Entwickelung gefordert ist, nach welchem die volle Erkenntniß des Wirklichen und Realen das Ziel alles menschlichen Strebens ist, und die Darstellung dieses Wirklichen durch die Kunst, das historische

Kunstwerk, höher steht als das mythisch ideale, der Mensch höher als der Gott — der überdies dem Menschen darum unverloren bleibt. Denn dieselbe Kunst, die in der Zeit, von welcher wir reden, jene Wandlung erlitt, die sie auch die Darstellung eines sterbenden Barbaren für eine ihrer nicht unwürdigen Aufgabe ansehen ließ, eben dieselbe zur Realität und historischen Wirklichkeit vorgeschrittene Kunst schuf noch Jahrhunderte später den Apoll von Belvedere.

Der Borghesische Fechter.

Zu den griechischen Künstlern, welche nach dem Vorgange Lysipp's Kampfscenen zum Gegenstande ihrer Darstellungen machten, gehörte, wie wir sahen, auch jener Agasias von Ephesus, des Dositheus Sohn, dessen Namen die Inschrift an der Statue des sogenannten Borghesischen Fechters uns aufbehalten hat. Dies Werk, das ein Jahrhundert früher als der Belvederische Apoll in den Ruinen des alten Antium bei dem heutigen Porto d'Anzo, wenige Meilen von Rom, gefunden, und später mit der Borghesischen Sammlung in das Museum des Louvre versetzt wurde, kann uns einen Begriff geben von der Meisterschaft, mit welcher die Kunst jener Zeit solche Vorwürfe des bewegtesten Lebens zu behandeln verstand. Wenn es wahr sein sollte, daß dieser Kämpfer — bei dem wir nicht an einen Schaufechter späterer Zeit denken dürfen —, wie einige Kunstrichter meinen, nur eine einzelne, mit besonderer Vorliebe von dem Künstler ausgeführte Gestalt aus einer größeren historischen Kampfgruppe ist, so muß man sagen, daß dieselbe diese Auszeichnung im höchsten Grade verdiente. Denn kaum giebt es ein zweites Werk der

alten Plastik, das wie diese Statue so klar und deutlich sich selbst ausspricht und die Intention des Künstlers so ganz und vollständig dem Beschauer darlegt.

Es ist ein Krieger, der mit der Rechten zum tödtlichen Stoße auf einen höher als er selbst gestellten Gegner, einen Reiter oder eine Amazone, ausholt, während er in demselben Augenblicke mit dem Schilde der Linken den von dieser Seite her gegen ihn gerichteten Hieb oder Stich seines Gegners abwehrt. Die plötzlich auf ihn einbrechende Lebensgefahr hat ihn genöthigt, ihr in äußerster Spannung alle seine Fechterkunst und Gewandtheit entgegenzuwerfen. Der wie eine Feder vor dem Losschnellen weit nach vorn übergebeugte Leib ruht auf dem vorgeworfenen gekrümmten rechten Beine, während das linke weit nach hinten zurückgestreckt nur mit den drei ersten Zehen den Boden berührt. Man kann sich, wenn man die Stellung selbst nachzuahmen versucht, leicht überzeugen, daß hier zugleich mit dem Momente der Abwehr auch schon der zweite unmittelbar darauf mit Blitzesschnelle folgende Moment des Ausfalls fixirt erscheint, bei dem der schwungartig geführte Angriffsstoß die Hauptsache ist. Denn nur so hat eine Stellung Sinn, in welcher länger als einen Augenblick fest zu verharren eine Unmöglichkeit ist*). Der linke Arm streckt abwehrend dem Feinde den Schild entgegen, der im Marmor durch eine riemenartige Erhöhung am Unterarme angedeutet ist. Und wie die Ruhe dieses Armes der Festigkeit des mit eingekrümmtem Knie aufgestemmten rechten Fußes entspricht, so harmonirt mit dem Zuge des weit zurückgestreckten linken Beins der Schwung des rechten Arms, der bis auf das Aeußerste zurückgeworfen ist, so daß die Hand, welche die Angriffswaffe hält, bis über die Mitte der Gesäßtheile zurückgestreckt erscheint. Die Meisterschaft, mit welcher das Motiv des Moments behandelt ist, zeigt sich besonders auch darin, daß diese Stellung, die in der Wirklichkeit und Natur höchst unsicher und nur einen Augenblick fest-

---

*) Vergl. Torso. Th. I., S. 245.

zuhalten ist, in der Kunstdarstellung den Eindruck der höchsten Sicherheit und kräftigsten Festigkeit gewährt.

Das Momentane ist in diesem Bravourstück hellenischer Plastik auch in dem Gesichtsausdrucke vorherrschend. Kopf und Auge, in der gewaltsamsten Weise nach links hinauf dem Angreifer zugewendet, und der wie zum Kampfschrei geöffnete Mund verrathen eine Spannung, wie sie eben nur ein entscheidender Moment zu erregen vermag, ein Moment, in welchem Sein und Nichtsein auf der Schneide eines Scheermessers schweben. Stirn- und Augenknochen treten scharf hervor, und jede Muskel ist angespannt in diesem Augenblicke haarscharfer Entscheidung. Man sieht deutlich, daß dieser Kämpfer keinen zweiten Hieb und Stoß des Gegners abwarten darf, daß es nicht nur gilt, sich zu schützen, sondern im nächsten Momente den gefährlichen Angreifer selbst zu vernichten. Darum streckt sich der rechte Arm mit dem Schwerte bereits zum Ausholen zurück; in der nächsten Sekunde wird der Mann wie ein Blitz sich herumwerfen, und mit dem linken Beine ausfallend den tödtlichen Stoß führen.

So gehört dies herrliche Werk zu der Zahl derjenigen Meisterwerke der antiken Plastik, welche jene Lessing'sche Ansicht widerlegen, daß die Kunst des Bildners nicht das Augenblickliche, Momentane, daß sie nicht Erscheinungen darstellen dürfe, »zu deren Wesen es gehört, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können.« Die griechische Kunst hat den Gegenbeweis thatsächlich geführt, und wenn auch gewichtige Ruhe ihre schönste Aufgabe ist, so war sie doch so wenig die einzige, daß eine ganze Reihe ihrer trefflichsten Schöpfungen gerade auf die Fixirung des Augenblicklichen, auf die Hervorhebung eines vorübergehenden Moments gestellt erscheinen. Den Laokoon hat schon Goethe einen fixirten Blitz, eine Welle genannt, versteinert in dem Augenblicke, da sie gegen das Ufer anbrandet. Und wird nicht der Belvederische Apoll in der nächsten Sekunde den Arm sinken lassen, die Diana von Versailles den Pfeil auflegen und absenden, der Diskobol die Wurfscheibe abschleudern, der Borghesische Fechter aus Abwehr zum Angriff übergehen, der sterbende Fechter im Tode zusammenbrechen, die Dioskuren mit ihren Rossen eine

andere Bewegung machen, und jener Wettläufer Ladas, von dem der griechische Dichter fürchtet, daß er der Basis entspringen möchte, den winkenden Siegerkranz ergreifen? Jene Lessing'sche Ansicht verwechselte das Momentane überhaupt mit einem Momentanen bestimmter Art, nämlich mit einem solchen, wo ein Häßliches zum Ausbruch kommt. Dies allerdings, aber auch nur dies ist in der plastischen Darstellung unerträglich, weil ein so festgebanntes Häßliche widrig, ekelhaft und grauenerregend wirkt*), während uns der Borghesische Fechter, trotz des blitzartig vorübergehenden Moments der hier fixirt ist, immer aufs Neue entzückt.

Das Werk ist vortrefflich erhalten, nur der rechte Arm und das rechte Ohr sind restaurirt. Der Marmor ist ganz braungelb und fleckig, doch scheint hier und da die Politur durch. Die technische Ausführung ist von höchster Vollendung bis herab zu den sorgfältigst gearbeiteten Fußnägeln. Die Benennung »Fechter« erhielt das Werk bei seiner Auffindung zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts darum, weil man damals in allen alten plastischen Kunstwerken römische Süjets dargestellt zu sehen glaubte. Später haben sich die Gelehrten vergebens abgemüht, in dem Helden eine bestimmte historische oder heroische Person zu erkennen. Aber ein Theseus, Achill oder sonst ein Heroe kann es nicht sein, weil Gestalt und Gesichtsbildung, obschon durchaus griechisch, dennoch von dem in der alten Kunst ausgebildeten Typus des Heroenideals keine Spur haben. Ein durchaus menschlicher Realismus ist gerade bei dieser Statue das Vorherrschende und Charakteristische. Es lebt in ihr jener scharf ausgeprägte historische Styl, von dessen Werken Winckelmann einmal sagt, »sie seien wie die Geschichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgesuchtesten Gedanken und Worten, vorgetragen wird,« während er die Gestaltungen des idealen Styles der großen Phidiassischen Zeit einem erhabenen Heldengedichte verglich, »von der Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit hinaus zum Wunderbaren geführt.« Er fand in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkom-

*) Vergl. Vischer Aesthetik. Th. III., S. 401 ff.

menen Jahren, ohne Zusatz der Einbildung, wie das Gesicht vor Allem bezeuge, dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen einen Menschen zeige, der bereits das männliche Alter über die Jugendblüthe hinaus erreicht, und in dessen Antlitz ein Leben voll Anstrengung seine Spuren zurückgelassen habe. Ja nicht einmal das griechische Profil ist bei dem Borghesischen Fechter ganz streng eingehalten, und ich glaube daher nur um so mehr, daß wir hier die Portraitdarstellung eines bestimmten Kriegers im Momente seiner rühmlichsten Waffenthat vor uns haben, da solche Situationsportraits in der Zeit Alexander's des Großen und später sehr häufig waren.

Es ist möglich, daß Agasias bei diesem Werke ein im Alterthum berühmtes Erzbild vor Augen hatte, das den Homerischen Helden Deïphobus in einer ähnlichen Situation darstellte. Wir kennen dasselbe nur noch durch die poetische Beschreibung eines byzantinischen Dichters Christodorus, der zu Ende des fünften oder am Anfange des sechsten christlichen Jahrhunderts die Meisterwerke altgriechischer Plastik besang, welche ein von Kaiser Septimius Severus erbautes Museum schmückten. Es hieß das Gymnasium des Zeuxippus und ging sammt seinen Kunstschätzen im Jahre 532 nach Chr. durch Feuer zu Grunde. Nach jener Beschreibung stimmte dies berühmte Erzbild, dessen Meister nicht genannt wird, beinahe völlig überein mit dem Borghesischen Fechter, bis auf den Helm, welcher dem letzteren fehlt:

Allen voran, Deïphobus stand auf behauenem Würfel,
Kühnlichen Sinns, beschirmt durch den Helm, ein tapferer Heros;
Ganz wie er einst vortrat aus dem Sturze der eignen Behausung,
Muthig entgegengewandt dem tapferen Held Menelaos.
Weit ausschreitend erschien er, den Leib kühn übergebogen,
Kampfmuth krümmt ihm den Rücken, den tapferen Muth sich zu sammeln
War er bedacht; scharf blitzte das rollende Aug' aus den Höhlen,
Wachsam, um zu erspähn Angriffe der nahenden Feinde.
Weit vorstreckte die Linke den Schild, mit der Rechten dagegen
Zückt er die Schärfe des Schwerts; es strebte die grimmige Faust ihm
Tief in den Leib des feindlichen Mannes die Spitze zu senken:
Aber dem Erze versagte Natur zu gehorchen dem Grimme.

Wenn Agasias bei seinem Krieger dieses Werk als Vorbild benutzte, so war es jedenfalls eine Verbesserung, daß er bei seiner Marmorstatue den Helm ganz wegließ, um den Kopf völlig frei darzustellen, und daß er den Schild im Marmor nur andeutete, um nicht durch die Ausführung Kopf und Leib bei der Ansicht theilweise zu verdecken. Es ist kaum anders möglich, als daß ein Werk wie dieses vielfach nachgebildet wurde, und in der That findet sich das Bruchstück einer ganz ähnlichen Statue im Britischen Museum. Das Zeitalter des Künstlers bestimmen neuere Forschungen auf das letzte Jahrhundert der römischen Republik. Er stammte aus einer berühmten Ephesischen Künstlerfamilie, deren Thätigkeit um die Zeit beginnt, wo Rom seinen Einfluß über Griechenland auszudehnen anfing, und deren letzte Abkömmlinge für römische Große, ja vielleicht noch für die ersten römischen Kaiser arbeiteten.

Wir wenden uns jetzt zu einer Art von Gestalten der alten Plastik, deren Ausbildung in die bisher behandelte Periode der Diadochenzeit zu fallen scheint. Es sind dies:

Die Hermaphroditen.

In unseren Antikenmuseen begegnen uns eine nicht unbeträchtliche Zahl von Gestaltungen, bei welchen die Künstler sich die Aufgabe gestellt haben: die Bildung der beiden getrennten Geschlechter zu vereinigen, und damit gleichsam die ganze Schönheit, welche zwischen beiden schwebt, in einem dritten von ihrer Phantasie geschaffenen Wesen zum vollständigen Ausdrucke zu bringen. Es sind dies die sogenannten Hermaphroditengestalten, die wir, meist von vortrefflicher Ausführung, in den großen Sammlungen zu Florenz, Rom und Paris und an anderen Orten finden.

Die Schöpfung dieser Kunstgestalt gehört in die Zeit nach Lysippus. Ein athenischer Künstler, Polykles, der um die Mitte des zweiten vor-

christlichen Jahrhunderts mit seinen Verwandten und Schülern in Rom arbeitete und für die Ausschmückung der großen Tempel- und Portikusbauten des Metellus Macedonikus thätig war, ist der Erste, unter dessen Werken ein Hermaphrodit aus Erz als besonders berühmt genannt wird. Er ist zugleich der einzige alte Künstler, den unsere Quellen als den Schöpfer eines solchen Bildwerks namhaft machen. In der ganzen Künstlerreihe vor ihm von Phidias an, wird unter den zahlreichen Werken so vieler großen Meister nirgends ein Hermaphrodit genannt. Wir sind also berechtigt, den Polykles, wenn nicht für denjenigen Künstler zu halten, der sich zuerst die Aufgabe stellte, anknüpfend an alte religiöse Traditionen, sowie an Sitte und Unsitte seines Volks und seiner Zeit, eine künstlerische Gestaltung ins Leben zu rufen, zu deren vollem Verständnisse es einer etwas ausführlicheren Betrachtung bedarf.

Die Erklärung des Namens freilich ist leicht. Er ist ähnlich gebildet wie die Namen Hermerakles, Hermathene, Hermares, Hermeros und andere der Art, und bezeichnet wie diese bald zwei rücklings aneinander auf ein pfeilerartiges Postament (Herme) gestellte Götterköpfe, oder auch bloß einen einzelnen auf eine solche Herme gestellten Götterkopf, oder endlich, was jedoch seltener ist, ein Bild des Hermes, ausgestattet mit den Attributen eines zweiten, in dem Doppelnamen bezeichneten, Gottes. Danach wäre also ein Hermaphrodit eine Herme mit dem Doppelkopfe eines Hermes und einer Aphrodite, zwei Götter, die allerdings nicht selten in einem und demselben Tempel verehrt wurden. Allein mit dieser Namenserklärung ist nichts gewonnen. Denn die Hermaphroditen unserer Museen sind ganze Figuren, und zwar Figuren, deren Bildung durchaus eine weibliche, und zwar die Bildung der Venus zeigt, während die Geschlechtstheile männlich sind. Diese Gestaltung hatte der römische Dichter Ovid im Auge, wenn er in dem berühmten Fabelbuche seines Metamorphosengedichts die Entstehung des Hermaphroditen also erzählt: Die Quellnymphe Salmacis in Karien entbrannte heiß in unerwiederter Liebe für den funfzehnjährigen Sohn des Hermes und der Aphrodite, der

von beiden Eltern die Schönheit geerbt hatte. Einst lockte ihn die kühle Fluth in ihrem Quell zu baden. Da aus ihrem Versteck hervortauchend umschlang sie in heißer Gluth den Widerstrebenden, und flehte zu den Göttern, ihn auf ewig mit ihr zu vereinen. Ihr ward Erhörung, und so entstand aus beiden ein Wesen, halb Weib halb Mann, Hermaphroditus genannt. In dieser wie in anderen Mythen, war es nicht die Dichtung, welche die Kunstgestalt hervorrief, sondern umgekehrt die Schöpfung des Künstlers, die er vor sich sah, regte den Dichter an, durch seine phantastische Erzählung die märchenhafte Kunstgestalt den Zeitgenossen zu deuten. Die Keime zu der Idee der letzteren waren gegeben in den alten asiatischen Naturreligionen, deren Spuren sich noch in der historischen Zeit Griechenlands finden. Ein Hermaphroditus als mannweibliches Doppelwesen, aus assyrischen und kleinasiatischen Kulten stammend, ward noch zu Alexander's Zeit in Athen verehrt, als Zeichen der geheimnißvollen zeugenden Naturkraft, und in Halikarnaß stand, vom Könige Mausolus erbaut, ein Tempel des Hermaphroditus, der männlichen Venus. Und zwar stand er an derselben Quelle Salmacis, an welche Ovid seine, wohl aus griechischen Vorgängern entlehnte, Erzählung anknüpft.

Dieser alten religiösen Vorstellungen bemächtigte sich nun die Kunst der späteren Zeit, in welcher die Formen der Schönheit bereits sämmtlich in den gediegenen Götteridealen erschöpft waren. Bestrebt neue Formen zu erfinden, warf sich die Phantasie des Künstlers unter Anderem auch auf diese uralte religiöse Vorstellung von der männlichen Aphrodite, dem Aphroditus, und schuf daraus eine Variation des bereits von der Kunst festgestellten Venusideals, wie Lysippus das Ideal des jugendlichen Bacchus zu seinem Kairos, dem Gotte der »Gunst des Augenblicks«, umgestaltete. Mehrere Umstände beförderten das Entstehen und die Verbreitung dieser neuen Kunstgestaltung. Zunächst der überaus lebhafte Sinn der Alten für jugendliche Schönheit auch des männlichen Geschlechts, deren begeisterter Schilderung wir so oft, namentlich bei den Dichtern

der römischen Zeit begegnen. Wie die schöne Glykera, die Geliebte des Malers Pausias sagte, daß Knaben nur so lange schön heißen dürfen, als ihre Körperformen den weiblichen ähnlich sind, so finden wir auch in den Beschreibungen der entzückten Dichter dieses Schwanken der Bildung schöner Knaben zwischen beiden Geschlechtern als das Charakteristische ihrer Schönheit dargestellt. »Du würdest ihn nimmer im Reigen der Mädchen unterscheiden,« sagt Horaz von dem Gyges, einem schönen karischen Knaben, »so täuschend, mädchenhaft zweideutig ist sein Antlitz umflossen von dem aufgelöst niederwallenden Haar.« Diese Knabenschönheit haben die alten Künstler ausdrücken wollen, indem sie die ihr entsprechenden Doppelgestalten schufen. Der Name, mit dem sie ihre Schöpfung an eine alte religiöse Tradition anschlossen, war nur der verhüllende Schleier für die reale Wirklichkeit, welche ihrer Darstellung zum Vorbild diente. Es war dasselbe Verfahren, was ein Tizian und die anderen alten italienischen Maler beobachteten, wenn sie ihre schönen nackten Frauengestalten als Venusbilder oder sonst unter einem heidnischen, oder auch wohl christlichen Namenschleier einführten *).

Es ist nicht zu leugnen, daß jene Begeisterung, jene hohe und reine Freude an der Herrlichkeit jugendlicher Knabenschönheit, der wir die größten Weisen, Dichter und Künstler des Alterthums, einen Sophokles und Pindar, einen Sokrates und Phidias huldigen sehen, nicht immer so rein blieb, wie sie in der besten griechischen Zeit nach den unverwerflichsten Zeugnissen Jahrhunderte lang gewesen war. In jenem Kreislaufe menschlicher Dinge, in welchem das Ende der Entwickelung immer wieder zu ihrem Anfange zurückkehrend erscheint, sehen wir auch die alte orientalische Natur oder Unnatur dieses Verhältnisses bei den Griechen und später bei den Römern wieder hervorbrechen. Zumal nach Alexander's Welteroberungszuge ergossen sich Sitte und Unsitte des Orients, und mit ihr üppige Sinnlichkeit und zügellose Lust über den Occident, und

*) Vergl. Ein Jahr in Italien. Th. I., S. 105.

es darf nicht verhehlt werden, daß sie mit den Sitten auch die Kunst vielfach vergifteten. Auch die sinnliche Lüsternheit hatte ihren Theil an jenen Kunstgestaltungen eines Hermaphroditen, einer Venus Kallipygos und so manches Anderen, das wir seitdem als Schöpfungen der griechischen Plastik entstehen sehen. Wie in dem Märchen und in der religiösen Tradition vom Hermaphroditus, wie in der realen Schönheit des Knabenalters selbst — so ist auch in der Idealisirung beider durch die Kunstgestalt des Hermaphroditen etwas Zweideutiges, das bei aller höchsten Vollendung des Kunstwerks doch den reinen Genuß an demselben nicht aufkommen läßt, und sich bis zum Widerwärtigen da steigert, wo in der Ausführung des Künstlers die haarscharfe Grenze überschritten erscheint, welche das Reizende vom Lüsternen trennt. Leider wurde sie vielfach in diesen Darstellungen überschritten. Die Freiheit und Laune, ja der heitere Uebermuth der Kunst, von der Verwilderung des Lebens angesteckt und fortgerissen, wurden zur Frechheit, welche den Gegenstand mystisch religiöser Verehrung hinabzog in das Gebiet des frechen Scherzes oder der lüsternen Ueppigkeit. Die ausgeartete Knabenliebe ward in Gestaltungen von der Kunst gefeiert, denen der altreligiöse Name des mystischen Hermaphroditus nur zum schirmenden Feigenblatte diente. So entstanden die Hermaphroditen in den verschiedensten Stellungen, bald halb, bald ganz unbekleidet, stehend oder liegend, schlafend oder im wollüstigen Traume sich dehnend. Ein großer Theil solcher Darstellungen sind in den Ruinen antiker Bäder Roms gefunden, in denen es zu den Zeiten der Kaiser bekanntlich sehr üppig herging. Allein dennoch zeigt sich auch hier der eingeborene Adel der Kunst darin, daß sie, wenngleich durch Zeitgeschmack und Sittenlosigkeit aus ihrer alten Bahn gelockt, doch selbst Vorstellungen solcher Art meistens mit so feingebildetem Sinne und Geschmack zu behandeln wußte, daß durch ihren Zauber selbst das seinem Wesen nach Ausgelassene, ja sogar Freche des Süjets nicht selten eben nur das Ansehen eines harmlos fröhlichen Spiels, eines heiter anmuthigen Scherzes gewinnt. Das berühmte Figürchen des plus ancien bourgeois de Bruxelles ist nur eine Nachahmung eines nicht minder drol-

ligen antiken Vorbildes*). Aehnliche Bildungen finden sich auch bei der Hermaphroditendarstellung, und wenn auch die Alten bei ihrer derberen Sinnlichkeit sich in Gruppen, wie die des Berliner Museums, wo ein Hermaphrodit einen verliebten Satyr neckt, mehr erlaubten, als unser Gefühl gestattet, so muß doch zur Ehre der alten Kunst gesagt werden, daß die Zahl der eigentlich sittenlosen Bildwerke in allen Museen der Welt eine überaus kleine ist, und daß sie sämmtlich den Zeiten der Entartung der römischen Welt angehören.

Der Borghesische Hermaphrodit

im Louvre zu Paris ist das vorzüglichste aller erhaltenen Bildwerke dieser Gattung. Leider hat Bernini's gemeiner Realismus dieser im Schlummer hingestreckten Figur, deren andere geringe Restaurationen gleichfalls von Bernini sind, eine moderne Marmormatratze als Unterlage gegeben, was kein alter Künstler gewagt haben würde. Der Kopf mit dem zierlich geordneten Hauptthaar erinnert an das Venusideal. Die ganze Gestalt ist schlummernd gedacht, aber unruhig erregt durch Traumbilder, wie sie Faust's Zauberschlummer umgaukeln. Der Leib ist fast um- und umgewendet, und die schön geschwungene Linie des Körpers, welche dadurch entsteht, zeigt bei allem Reize doch schon das Raffinement eines zum Ueppigen hinüberschweifenden Kunstgeschmacks. Davon abgesehen, ist aber die Ausführung der Idee durchaus vollendet zu nennen. Wunderbar zart und wie auf der Goldwage gewogen ist das Zweifelhafte, Schwebende, Unentschiedene zwischen männlichen und weiblichen Formen, Knaben und Mädchen ausgedrückt. Die Bildung des Rückens zählte Winckelmann zu den schönsten Formen antiker Skulptur. Die drei Wiederholungen dieses Hermaphroditen im Louvre und in Florenz, weichen

*) S. Zwei Monate in Paris. Th. I., S. 159 — 160.

nur in Einzelnheiten von der beschriebenen Komposition ab. Andere Darstellungen zeigen die wunderbare Gestalt des Hermaphroditen stehend und wie in Nachdenken versunken über seine räthselhafte Bildung, während sie auf geschnittenen Steinen, bald von Eroten gefächelt, bald im Schlafe von Satyrn und Faunen belauscht erscheinen.

Drei Genrebilder.

Knabe mit dem Schwan.

Die Gattung naiver idyllischer Darstellungen, deren Originale dieser Periode angehören, sehen wir besonders repräsentirt in dem berühmten Kapitolinischen Knaben mit dem Schwan, dessen Erfindung dem Boëthus (etwa 200 Jahr vor Chr.) angehört, einem Künstler, der sich besonders in der Bildung von Kindergestalten ausgezeichnet zu haben scheint. Es ist ein Knabe, der den Hals eines Schwans mit beiden Armen umfaßt hält, und das sträubende Thier im kindlich muthwilligen Spiele an sich drückt, ein Motiv, das als Gartenschmuck, als Verzierung eines Bades oder eines Brunnens sehr anmuthig gedacht ist. Die Gruppirung in ihrer reizenden Einfachheit und Lebendigkeit ist überaus geistreich, und der spielende Kampf des Kindes mit dem Thiere, das er außerhalb seines Elements überrascht hat, von heiter komischer Wirkung. Zahlreich erhaltene Kopien zeigen, daß das Original, welches Kaiser Vespasian im Friedenstempel aufgestellt hatte, allerdings, wie Plinius sagt, eines großen Rufes genoß. Ein ähnliches Motiv ist in dem Knaben mit der Ente in Villa Borghese ausgeführt. Ueberhaupt aber mag die Darstel-

lung der Kindergestalt in der Plastik nicht älter sein, als die Zeit, welcher das Original dieser Gruppe angehört. Höher noch an Kunstwerth als diese letztere steht ein anderes Kunstwerk des Kapitolinischen Museums,

der Knabe mit der Maske.

Es ist ein sitzender Knabe, im Begriff, sich eine riesige Satyrmaske, groß genug, um seinen halben Leib zu bedecken, über das Gesicht zu ziehen, ein heiteres muthwilliges Kinderspiel, nichts weiter. Aber die Stellung und Wendung der Figur, die lebenstrotzende Weichheit des Fleisches; das Fließende der Umrisse, verbunden mit der eigenthümlichen Großheit der Formen, erfüllen den Beschauer mit Bewunderung, während der Kontrast der wüsten kahlköpfigen Satyrmaske mit den Zügen und Formen der lieblichen Kindergestalt uns unwillkürlich ein Lächeln ablockt*).

Ein Meisterwerk dieser Gattung von plastischen Werken, die, im Gegensatze zu jenen für die Oeffentlichkeit bestimmten Kolossalbildungen der Künstler dieser Epoche, dem Schmucke und Genusse des Privatlebens und der Häuslichkeit dienten, ist ferner auch jene berühmte Bronze, welche unter dem Namen:

der Kapitolinische Dornauszieher

bekannt ist. Die Kunstrichter sind einig darüber, daß wir hier ein grie-

---

*) Es gehört die eigenthümliche Aesthetik eines Buches wie E. Braun's »Ruinen und Museen Roms« dazu, um in diesem einfachsten Genrebilde »gottbegeisterte Sehnsucht nach den Höhen des Erdendaseins im Kontrast mit der Nichtigkeit und Leere aller irdischen Freuden« und ähnliche Tiefsinnigkeiten vom Künstler ausgedrückt zu erblicken. Allein was soll man sich über solche Dinge in einem Buche — dem wundersamsten, das seit Entdeckung der alten Kunstwerke je geschrieben ist — wundern, da dessen Verfasser seine Leser (S. 520) mit dem Geständnisse beschenkt: »daß das Studium der alten Denkmäler in dem Rufe stehe, den Menschen die Köpfe zu verrücken!!«

chisches Originalwerk von vollendeter Arbeit und Kunst übrig haben, das seiner Gattung nach freilich nicht höher hinauf als in die unmittelbar auf Lysipp folgende Zeit gesetzt werden kann. Ein Knabe in natürlicher Größe, der sich den Fuß durch einen eingetretenen Dorn verletzt hat, sitzt auf einer schmalen Unterlage, das linke Bein über das aufgestemmte rechte gelegt. Mit der linken Hand hält er den leidenden Fuß, so, daß dessen Platte sich ein wenig aufwärts biegt, und mit der rechten verrichtet er seine Operation. Der Moment ist der, wo er den quälenden Splitter soeben gefaßt hat, und im Begriff ist, ihn mit den drei Fingern leise und möglichst schmerzlos herauszuziehen, und an dem Ausdrucke seines Gesichts sieht man deutlich, daß es ihm gelingt.

An diesem Kunstwerke vor Allem kann man lernen, wie die Alten den allereinfachsten Gegenstand, das alltäglichste Motiv zum Ausdrucke höchster Kunstschönheit zu machen gewußt haben. Was erfreut denn hier eigentlich jeden Beschauer? Die volle Versenkung in die Handlung, das ganz bei der Sache sein, das im Größten wie im Kleinsten für die Alten und für Alles, was sie schufen und thaten, so charakteristisch ist. Dabei entbehrt doch das liebliche Antlitz des Knaben, dem man die Befriedigung über sein Thun ansieht, nicht einer gewissen stylisirenden Behandlung, während in den übrigen Körperformen die Naturtreue überwiegend vorherrscht. Das Zarte, Halbentwickelte derselben, die Weichheit des Fleisches und der Muskeln, und der reizende Schwung der Linien sind nur mit den schönsten antiken Bronzewerken des Neapolitanischen Museums vergleichbar. Der Moment, welchen der Künstler als Motiv wählte, ist zugleich ein solcher, daß dadurch alle Gebilde des edelgeformten Leibes in eine sanfte Spannung versetzt werden und das reichste Bild der Gelenkigkeit des menschlichen Körpers vor uns entfalten. Diese Natürlichkeit und Wirklichkeit des Motivs, die niemals etwas künstlich und mit Reflexion Arrangirtes sehen läßt, ist den Alten vorzugsweise eigen. Sie schlossen sich in solchen Kunstwerken eben immer an das an, was ihren Augen im Leben begegnete. Auch der Knabe mit dem Schwan ist so ein aus dem Leben gegriffenes Motiv; denn wir wissen aus einer Stelle des römischen

Komödiendichters Plautus, daß solche Thiere den Kindern der Vornehmen zum Spiele gegeben wurden *).

Nur die Augen der Statue fehlen. Sie waren ursprünglich von edlem Metall oder Edelstein eingesetzt. Die Alten liebten bei ihren Bronzen diese ins Malerische herüberspielende Wirkung hervorzubringen, und es gab eigene Künstler, welche sich mit Verfertigung solcher künstlichen Augen ausschließlich beschäftigten. Die Habsucht barbarischer Zeiten hat aber fast alle uns erhaltenen Bronzewerke dieses werthvollen Schmuckes beraubt.

Eine anmuthige Volkssage neueren Datums knüpft sich an dies Kunstwerk, das seit seiner Auffindung im sechzehnten Jahrhundert ein Liebling des römischen Publikum's war. So dichtete denn der Volksmund, es sei das Bild eines jungen Schäferknaben der römischen Campagna hier dargestellt, der zur Zeit der Bürgerfehden des Mittelalters einmal von seinem Hügelsitze aus den grimmen Feind gegen Rom heranziehen sah, und eilenden Laufes, nicht achtend eines Dorns, den er sich in den Fuß trat, glücklich die Kunde der Gefahr zur rechten Zeit nach Rom gebracht habe. In dieser Erklärung ist sicher eben so viel Poesie als in der Visconti's, der das Werk für die Preisstatue eines Siegers im Wettlaufe hält.

Von berühmten Werken genrebildlicher Darstellung, deren Originale in diese Zeit zu gehören scheinen, nennen wir nur noch den Amor auf dem senkrecht in die Höhe sich schnellenden Delphin, eine Gruppe von seltsamer Erfindung in dem Museum zu Neapel, welche vielleicht dem größeren Ganzen der Darstellung eines Zuges von Seegöttern und Meerwesen entnommen ist, wie wir dergleichen im ersten Theile dieses Buchs von Skopas kennen gelernt haben.

---

*) Plautus' »Gefangene«. Akt V., Scene 4.

IV.

Griechische Kunst in Italien.

Land, Volk und Kunst der Etrusker.
Roms Kunstanfänge.

Die Etrusker und ihre Kunst.

Land und Volk der alten Etrusker.

Eins der merkwürdigsten Völker des Alterthums und vielleicht das räthselhafteste von allen sind die Tusker oder Etrusker, das älteste Kulturvolk Italiens vor der römischen Zeit. Räthselhaft ist ihre Stammesherkunft, dunkel das Woher ihrer Einwanderung in die italische Halbinsel, räthselhaft vor Allem ihre Sprache, deren Ueberreste unerklärt und unverstanden ein todter Schatz für uns geblieben sind bis auf den heutigen Tag. Die gelehrtesten Forscher wissen über Sprache und Abstammung des Volkes noch heute nicht mehr, als was schon vor nahebei zweitausend Jahren der in Rom eingebürgerte griechische Schriftsteller Dionysius von Halikarnassus mit den Worten aussprach: »Die Etrusker gleichen an Sprache und Sitte keinem Volke der bekannten Welt.« Damals aber lebte noch das Volk, wenn auch herabgekommen, und seine Schriften wurden noch gelesen und verstanden von den Römern der Ciceronischen Zeit. Es lebte der alte Name der Tusker, der in der späteren Zeit dem Lande und Volke des heutigen Toskana den Namen gab, in dessen rauherer Aussprache des Italienischen noch heute die alte Härte der etruskischen Sprache fortzuleben scheint.

Das Volk der Rasennä oder Tursennä, denn so nannten sie selbst sich in ihrer Sprache, hatte, vom Norden her aus den rhätischen Alpen vordringend, seine bleibende Stätte in derjenigen Landschaft Mittelitaliens gefunden, welche sich am Meere von Pisä und dem Arno bis Tarquinii (in der Nähe des heutigen Corneto) ausdehnt, östlich abgeschlossen vom Apennin, südlich begrenzt von den Waldhöhen bei dem heutigen Viterbo und von dem Tiberstrome. Hier finden wir um die Zeit, als Rom noch in seiner Wiege lag, ein mächtiges Volk, blühend an Reichthum, Handel und Seefahrt, gefürchtet selbst von den Griechen durch seine meerbeherrschenden, neben dem Handel auch wohl Seeraub treibenden Flotten, ein Volk, dessen Industrie und Kunstübung, raffinirter Luxus und üppiger Lebensgenuß eine weit vorgeschrittene Civilisation bezeugten. Vier Jahrhunderte später war das Alles dahin; ja schon um die Zeit, als Carthago erlag, galt bereits den Zeitgenossen des Polybius die ehemalige Größe des etruskischen Volks für ein Märchen. Fast zwei Jahrtausende lang waren dann die Etrusker ein verschollenes Volk, bis die Mutter Erde, welche die einzigen Zeugen ihres einst glänzenden Daseins verborgen hatte, die Gräberstädte und Grabkammern ihrer Todten den Forschern der letzten zwei Jahrhunderte erschloß, und so der Welt Kunde gab von dem Dasein und der Kultur des Volks, von seiner Kunst und seinem Leben. Denn nur noch aus seinen Gräbern redet dies Volk zu uns; seine Sprache und Schrift sind stumm geblieben, obschon wir sie lesen können in zahlreichen Inschriften auf Stein, Metall und Thonvasen, die jene Gräber uns erschlossen; und von ihren Tempeln und Hallen, ihren stolzen Palästen und Wohnhäusern ist nichts übrig geblieben.

Leiblich wie geistig waren die Etrusker völlig verschieden, so von den Griechen selbst als von den den Griechen verwandten Italikern. Statt des schlanken Ebenmaßes der letzteren beiden zeigt der Körperbau der Etrusker in ihren Bildwerken nur kurze stämmige Figuren mit großem Kopf und dicken Armen. Derselbe Unterschied zeigt sich in Religion und Sprache, wie in Verfassung, Sitten und Gebräuchen. Ihre religiösen Vorstellungen tragen einen düster phantastischen Charakter voll

geheimnißkrämerischen, grausamen Aberglaubens, der eben so weit entfernt ist von dem klaren Rationalismus der Römer, wie von dem menschlich heiteren hellenischen Bilderdienste *). Dem Römer und Latiner war und blieb der Tusker ein Fremdling allezeit. Ihre Verfassung war feudalistisch-oligarchisch; ein Magnatenadel, Priester und Kriegsführer zugleich, unter einem lebenslänglichen Könige für jeden der Hauptorte des großen Städtebundes, leitete und regierte Alles. Es gab kein Volk und keine Bürger, nur Herrengeschlechter und hörige Leute. Aber das Land war fruchtbar und reich an inneren Schätzen; es gab eine Zeit, wo es die Niederlage war des Handels zwischen der See, dem übrigen Italien und den entferntesten barbarischen Völkern. Eine Heer- und Handelsstraße führte bis zu den spanischen Iberern. Großartig wie die ägyptischen, aber ungleich nützlicheren Zweckes waren die Bauten, welche in diesen kleinen etruskischen Staaten ein fröhnendes Volk von Knechten im Dienst und auf das Geheiß seiner Herren ausführte. Es waren Bauten, wie die des ältesten Roms unter der Königsherrschaft, Werke von großen allgemeinen Zwecken. Die Mauern von Volterra und anderen etruskischen Hauptstädten, soweit sie nicht von feindlicher Gewalt mit Mühe zerrissen worden sind, bestehen noch jetzt nach dritthalb Jahrtausenden aus riesenhaften Werkstücken, aufgeführt in unvergänglicher Festigkeit. Eben so großartig sind das Theater und andere Baureste zu Fiesole. Im Bau gewaltiger Mauern, in der Ausführung von Kanälen, Seeableitungen und Kloaken, in der Anlage von Städten und Lagern, wie im Häuserbau, sind die Etrusker für Italien, namentlich für Rom, Vorbilder gewesen. Nicht minder im Tempelbau, der vom dorisch-griechischen ausging, in den Amphitheatern und den Gebäuden für Spiele des Cirkus, die den griechischen Hippodromen entsprachen.

Die Etrusker galten im Alterthum vorzugsweise als ein Volk der Industrie und des Kunsthandwerks, und noch heute geben uns ihre Gräber Zeugniß von der Mannigfaltigkeit und dem Reichthum ihrer Leistun-

*) Man sehe: Th. Mommsen, Römische Geschichte. Th. I., S. 79.

gen. In den ältesten Zeiten wurden die Todten unverbrannt beigesetzt. Daher baute man die Gräber als feste hohe Wohnräume für den Todten und seinen kostbaren Hausrath. Diese Grabschatzkammern, Thesauren griechisch benannt, sind es, deren Jahrtausende lang bewahrter Inhalt uns Kunde giebt von dem Glanz und Reichthum der alten Etruskerstädte. Er beweist zugleich, daß Etrurien schon in der ältesten Zeit auf dem Wege des Seeverkehrs und Handels in Verbindung stand mit dem Orient und mit Aegypten. Das urälteste Italien bezog so gut wie das kaiserliche Rom einen großen Theil seiner Luxusartikel aus dem fernen Osten, und die Phönicier und später die Karthager waren es, welche dabei in der ältesten Zeit die Vermittler bildeten. In Italien selbst aber war der Hain der Feronia, in der Nähe des einsamen hochragenden Sorakteberges, der große Waaren- und Kunstwerkmarkt für die etruskischen und latinischen Völker. Ein Kultfest der Göttin verband sich hier mit einer Messe, von wo aus Alles, was von den Etruskern Kunstreiches gefertigt ward, seinen Weg fand weiter in die italischen Lande und Gauen. Noch heutigen Tages wird an demselben Orte um die Frühlingszeit die große Waarenmesse von Farfa gehalten, auf der die Erzeugnisse des Flachlandes ins Gebirge verkauft werden.

Die Geschichte des Volks umschreibt sich in folgenden Zügen. Es stand auf dem Gipfel seiner Blüthe und Macht um die Zeit, als die Griechen ihre großen Freiheitsschlachten gegen die Perser schlugen. Von da ab begannen für Etrurien die Kämpfe gegen Roms immer siegreicher emporsteigendes Glücksgestirn. Sie währten fast zwei Jahrhunderte lang und endeten mit der Unterwerfung unter Rom. Seitdem genoß die Nation zwei andere Jahrhunderte einer Ruhe, welche ihren Wohlstand und ihre Industrie noch einmal zu schöner Blüthe erhob. Toskana war damals wie heute ein Land, das der leiblichen Gaben Fülle für alles menschliche Bedürfniß hervorbringt; und die Etrusker genossen reichlich, was ihnen die Natur im Ueberflusse darbot. Ihr dem Norden entstammtes Naturell war fähiger und geneigter als das hellenische zu leiblichem Genuß der Tafelfreuden, und ihr Schlemmen an täglich zweimal

reich besetzten Tischen war den nüchternen Griechen ein Anstoß, deren Körpern die leichteste Nahrung genügte*). Griechische Schriftsteller schildern das Leben in Etrurien zu Ende dieser Periode mit seinem Luxus und seiner Genußsucht, asiatischer Weise und Pracht vergleichbar, den Prunk der kostbar gewirkten Teppiche, des künstlich verzierten Silbergeschirrs, der schönen reichgekleideten Sklaven. Wenige Jahre darauf war das Alles die Beute von Sulla's Kriegerschaaren geworden, der das um sein Recht den Verzweiflungskampf wagende Volk nach heldenmüthigem Widerstande für immer niederwarf, und seinen Reichthum, seine Städte und Landschaften unter die siegreichen Legionen der Römer vertheilte.

---

*) Niebuhr, Römische Geschichte. Th. I., S. 146.

Kunst und Kunstwerke der alten Etrusker.

Unser Wissen von der Kunst und den Kunstwerken dieses alten Volks der Etrusker hat drei sehr verschiedene Perioden durchlaufen.

Bevor Winckelmann mit seiner Kunstgeschichte ein ungeahntes Licht brachte in die chaotische Verworrenheit und Willkürlichkeit der früheren Kunsterklärung, galt alle alte Kunst in Italien für etrurisch. Diese Ansicht ging hauptsächlich aus von den toskanischen Kunstgelehrten, die voll Stolz auf ihre angeblichen Vorfahren sich bestrebten, alle Ehren alter Kunst auf deren Scheitel zu häufen, und namentlich auch alle Werke aus dem Gebiet der älteren griechischen Skulptur, soweit nur die steifen Falten und die sonstigen Zeichen jener ältesten griechischen Stylperiode reichten, ihren etruskischen Ahnherren zuzuschreiben.

Der Deutsche Winckelmann trat zuerst diesem falschen Glauben entgegen. Zwar galt auch ihm noch die etrurische Kunst für älter als die griechische. Er hielt auch noch Statuen und Reliefs in Marmor, welche jetzt schon lange als Werke der älteren griechischen Kunst erkannt sind, für Erzeugnisse etrurischer Kunst, ja er glaubte sogar vier verschiedene

Stylperioden solcher hetrurischen Bildkunst nachweisen zu können. Aber sein tiefer und feiner Instinkt mahnte ihn doch schon zur Vorsicht in dem Urtheil über die Leistungen der alten etrurischen Kunst, und bewog ihn zu dem Geständnisse: daß es schwer, ja bei so mangelhafter Kenntniß unmöglich sei, Etrurisches vom ältesten Griechischen zu unterscheiden. Er war muthig genug, der herrschenden Meinung und ihren Vorurtheilen entgegentretend, eine große Zahl von bedeutenden Kunstdenkmälern, welche verjährter Wahn den Etruskern zugesprochen hatte, für die altgriechische Kunst zurückzufordern, und er würde noch viel weiter gegangen sein, hätten ihm die Entdeckungen von Kunstwerken zur Seite gestanden, welche nach seiner Zeit jene frühere Ansicht völlig umkehrten, bis ein tieferes Studium derselben allmälig die volle Wahrheit an den Tag brachte.

Die nächsten Nachfolger Winckelmann's, unter ihnen namentlich der Italiener Lanzi († 1810) und der Herausgeber der Winckelmann'schen Kunstgeschichte, Goethe's Freund Heinrich Meyer, stellten nämlich sehr bald eine Ansicht auf, welche weit über die Zweifel des großen Begründers der Kunstgeschichte hinausging. Nach ihrer Meinung blieb der etruskischen Kunst nichts Eigenthümliches übrig. Sie ward betrachtet als ein Ableger der griechischen, und das Volk der alten Tursenner, hieß es, habe in Plastik und Erzguß wie in Malerei nur geschaffen und gebildet, was es und wie es von den Griechen gelernt habe.

Die neuesten Forschungen haben zu einem anderen Resultate geführt. Sie haben gezeigt, daß die Wahrheit in der Mitte beider Extreme liegt. Die etruskische Kunst ist ebensowohl eine eigenthümliche gewesen, als sie einen Zusammenhang gehabt hat mit der ältesten Kunst der Hellenen, und eine Einwirkung erfahren hat durch die fortgeschrittene griechische Kunst. Sie ist mit der griechischen aus derselben vorhellenischen Wurzel hervorgegangen, und hat sich lange unter gleichen Umständen und Einflüssen ähnlich mit dieser ältesten griechischen Kunst entwickelt. Wir finden im etrurischen Baustyl, soweit wir ihn aus den in Tuff gehauenen Façaden ihrer Gräber und aus den unterirdischen Grabkammern

kennen, in Form und Bekleidung der Thüren, in den Profilen der Simse, in den deckentragenden Pfeilern, in Gestalt und Eintheilung der Decken selbst, Elemente, welche im griechischen Baustyle nichts Entsprechendes haben, wohl aber an Aegyptisches erinnern. Aegyptisch ist ebenfalls Vieles im Charakter der ältesten unter den Wandmalereien dieser Gräber nach Zeichnung und Verhältnissen wie nach Farbengebung und Haltung der Figuren. Als ägyptisch-phönizisch und babylonisch-phönizisch bezeichnen ferner die meisten Forscher auch die nach Form, Zeichnung und Malerei ältesten unter den etrurischen Gefäßen und Gefäßmalereien. Dasselbe Resultat orientalischen Gepräges und orientalischer Abkunft liefert die Betrachtung eines großen Theils jener zahlreichen Werke der Skulptur und Plastik, der Ciseleur- und der Steinschneidekunst, welche die etrurischen Ausgrabungen zu Tage gefördert haben. Alle ältesten etrurischen Arbeiten der Skulptur und Plastik tragen, wie schon ein alter griechischer Schriftsteller, der Geograph Strabo zur Zeit des Kaisers Augustus, bemerkte, einen ägyptischen Charakter. Zahlreiche Sphinx- und Löwenfiguren standen auf den Grabhügeln oder am Eingange der Gräber. In der Steinschneidekunst sind die überaus zahlreich in Etrurien gefundenen Skarabäen entscheidend für den Einfluß ägyptischer Kunst; »denn es ist undenkbar,« bemerkt ein Kunstforscher unserer Zeit, »daß ein Volk oder mehrere Völker ganz unabhängig von einander auf den Einfall gekommen sein sollten, edle Steine gerade in die Form von Mistkäfern zu bringen und nur die untere Seite, hier (in Aegypten) mit Hieroglyphen, dort (in Etrurien) mit anderen eingeschnittenen Bildern zu verzieren, unter denen sich zuweilen selbst ägyptische Nachbildungen finden.«

Sind nun also älteste Baukunst, Plastik und Malerei der Etrusker einerseits unter ägyptischen Einflüssen erwachsen, so sind uns andererseits auch noch Werke etruskischer Kunst erhalten, die geradezu auf orientalische Kunst und Künstler, auf Babylon, Ninive und Persepolis hinweisen.

Wir sehen Darstellungen assyrisch-babylonischer Motive: den syrischen Herkules mit kurzem Schwerte einen Löwen durchbohrend, rückwärts

schießende Reiter, zwei Löwen einen Stier zerreißend, Reihen von Chimären, Flügelrosse, vierflüglige Frauengestalten, Alles durchaus den in Ninive entdeckten Skulpturen ähnlich, auf etrurischen Gold- und Silbergeräthen abgebildet. Aber nichts von allen diesen Darstellungen ist rein assyrisch oder rein ägyptisch, überall zeigt sich die vermittelnde und vereinigende Nachbildung eines von beiden Nationen verschiedenen Volkes, dem die Geschichtsforschung unserer Zeit die Stelle der Vermittlung überwiesen hat zwischen den verschiedenen urältesten ägyptischen und orientalischen Kunstelementen. Dieses Volk sind die Kananiter der syrischen Küste, die Phönizier, als deren Charakter nicht schöpferische Kraft, sondern vorzugsweise nachbildende Geschicklichkeit hervortritt. Von ihnen hat das erwachsende Mischvolk der italischen Etrusker die Kunst als eine nachbildende aus orientalischen und ägyptischen Elementen gemischte überkommen und geübt. Zu ihr trat später die, aus gleicher Wiege hervorgegangene, aber durch selbständige Ausbildung umgeschaffene griechische Kunst, und gewann Boden und Einfluß bei Italiens ältestem Kulturvolke. Aber sie war niemals im Stande, jene tiefgewurzelten Elemente und Formen orientalischer Kunstweise völlig zu überwinden, und die Kunst der Etrusker bewahrte bis zum Untergange der Selbständigkeit, ja der Nationalität des Volks jenen ihr früh aufgeprägten Charakter. Sie that dies um so mehr, als sie ohne organische auf das Ziel der Vollendung hindrängende Entwickelung sich zur Manier verfestigte, der nur die Geschicklichkeit des vom Luxus geförderten Kunsthandwerks eine gewisse, selbst von den Griechen bewunderte Selbständigkeit verlieh.

Die vorzugsweise nationale Kunst des etruskischen Volks ist die Plastik, die in Thon bildende Kunst. Etrurien, sagt Plinius, ist das Mutterland der Plastik. Die bildende Kunst ist wie die bauende überall abhängig gewesen von dem Materiale, das der Boden darbot. Der weiche formempfängliche Thon, dessen das Land die Fülle besaß, forderte von selbst zur Gestaltenbildung auf. Aretium (Arezzo) war das italische Samos für Thonarbeit aller Art, und nicht nur kleinere, sondern selbst große, ja kolossale Werke, wie jene Quadriga, die den ältesten Tempel

des Kapitolinischen Jupiter zierte, und Standbilder der Götter wurden in diesem Stoffe von den Künstlern Etruriens ausgeführt. Diese Fertigkeit in der Thonarbeit bildete jene architektonische Verzierungsweise der Tempelgiebel und Firste aus, die mit den etruskischen Tempeln auf die Römer überging.

Neben den Thonarbeiten bildeten eherne Werke der statuarischen Kunst den nationalen Ruhm der Kunst Etruriens. Denn fast nicht minder wie an Thon war das Land reich an Erz- und Metall-, besonders Kupfergruben, und eben darum war es reich an Werken des Erzgusses. Besaß doch die Stadt Vulsinii, das Delphi des Etruskerlandes, als die Römer sie eroberten, über zweitausend Bronzestatuen, und die kleinen etruskischen Erzstatuetten von Götterbildern, deren uns sehr schöne erhalten sind, waren unter dem Namen Sigilla Tyrrhena noch ein gesuchter Kunstartikel der verfeinerten Augusteischen Zeit. Auch an Kolossen in Erz fehlte es nicht, und vergoldete Bronzestatuen schmückten die Giebel der Tempel. Alle diese größeren Metallkunstwerke waren mit dem Hammer über dem Amboß getrieben. Aber vorzüglich bekundete sich die etruskische Kunstfertigkeit der Erzbildung in Geräthen des Luxus und des Hausraths. Ihre Kandelaber und Dreifüße, Spiegel und Schmuckkästchen, Waffen, Zierrathen und Schmuckstücke aller Art waren selbst in Athen zur Zeit höchster Kunstblüthe hochgeschätzt; denn weit mehr als die griechische war die etruskische Kunst auf zierlichen Prunk und üppigen Schmuck des Lebens berechnet, und die erhaltenen Ueberreste zierlichreichen Goldschmucks aus den südetruskischen Gräbern erregen noch heute die Bewunderung des sinnigen Beschauers.

Ungleich niedriger stand dagegen die eigentliche Skulptur, die in Marmor bildende Kunst. Etrurien besaß keinen Marmor, und die Brüche von Carrara und Luna wurden erst in sehr später Zeit entdeckt. Der vulkanische Stein des südlichen vulkanischen Estruskerlandes — Nenfro nannten ihn die Etrusker — und der helle Kalkstein des nördlichen, welche beide man zur Skulptur verwandte, boten nur ein unvortheilhaftes Material im Vergleich zu den Marmorbrüchen von Griechenland. Besser

noch eignete sich für den Bildhauer der einheimische Alabaster. Doch ward im Ganzen die Schnitzkunst in Holz und Elfenbein, in Bernstein und edlen Steinen ungleich mehr geübt als die eigentliche Bildhauerei, und man kann mit Grund behaupten, daß kein einziges Werk der Marmorskulptur in unseren Museen von einem etruskischen Künstler herrührt.

In der Geschichte der etruskischen Kunst lassen sich vier verschiedene Epochen unterscheiden. Die erste zeigt uns in der Nachahmung der fremden, stylisirten, aus dem Oriente überkommenen Formen jene in Griechenland selbst völlig verschwundene Stufe der primitiven griechischen Kunst, in welcher griechische Grundvorstellungen in einer fabelhaften Welt orientalischer Arabeskatur auftreten. An sie schließt sich die Nachahmung jenes reinen altgriechischen Styls, der nach einer selbständigen Auffassung und Stylisirung der in ihren Grundgesetzen mehr und mehr erkannten Natur hinstrebt. So zeigt die Bronzestatuette eines etruskischen Kämpfers in der Gallerie zu Florenz durchaus den strengen Styl der äginetischen Kunstwerke. Die hierhergehörigen etruskischen Vasenbilder haben daher mit dem altgriechischen Style jenen Eindruck des Harten gemeinsam, der immer dann entsteht, wenn die Härte nicht mehr als bloße Unbehülflichkeit der Kunst selbst, sondern als ein mit Bewußtsein festgehaltenes Princip erscheint.

Der bekannte Cippus (Grabstein) des Berliner Museums liefert uns ein Beispiel dieses Styls, welcher von den Alten der tuskanische oder tyrrhenische genannt wird, und der, wie in Griechenland, so noch mehr in Etrurien, sehr lange selbst noch zur Zeit einer viel fortgeschritteneren und freieren Entwickelung festgehalten wurde. Als charakteristische Kennzeichen desselben erscheinen in der menschlichen Gestalt die übertriebenen Schwellungen und Einschnitte des Körpers: jene an Hüften, Hintertheilen und Waden, diese in der insektenartigen Schmalheit der Taille und Kniekehle. Die Gesichter sind übermäßig scharf geschnitten, die Nase von auffallender Länge, ebenso Fußsohlen, Zehen und Finger ins Lange gezogen und die Knöchel an den Füßen übertrieben hervorgehoben. In der Kleidung ist für die weiten Gewänder die ganz regelrechte steife Faltung,

für die knappen der enge Anschluß an die Leibesformen, in den Bewegungen eine krankhafte Steifheit charakteristisch. Dieser Styl, der zugleich als der heilige Styl der Kultbilder galt, erhielt sich als solcher durch alle Zeiten der etruskischen Kunst, und ging von dort in gleicher Eigenschaft auf die Römer über. Die anmuthlose Richtigkeit der Zeichnung, welche einen wesentlichen Charakter dieser etruskischen Kunst bildet, ist ein Zug, welcher sich zwei Jahrtausende später auf demselben Boden in der toskanischen Kunst des auflebenden Mittelalters wiederfindet.

Weit weniger Einfluß gewann in Etrurien der aus den Schranken jener strengen Härte hervorgetretene reine griechische Styl, von dessen Nachbildung sich nur spärliche vereinzelte Beispiele finden. Anders dagegen war es mit jenem weicheren griechischen Style, wie er seit der Diadochenzeit mehr und mehr in der hellenischen Kunst zur Herrschaft gelangte. Die Etrusker, welche die Strenge der altgriechischen Bildweise noch mehr verstrengert hatten, verweichlichten ebenso den weichlichen Styl der späteren griechischen Kunst bis zum Ueppigen und Lasciven. Aber Thatsache bleibt es, daß die griechische Mythologie in vielen der schönsten etruskischen Kunstwerke vorherrscht, wenngleich es eben so wenig an Beweisen fehlt, daß die Etrusker, einmal vom Lichte griechischer Kunst erleuchtet, auch ihre eigenen Vorstellungen mit griechischem Sinne aufgefaßt haben.

Allerdings ist es bei einem großen Theil der erhaltenen Werke etruskischer Kunst sehr schwer, die Zeit derselben historisch zu bestimmen. Denn diese Kunst, die doch immer nur als eine handwerksmäßige, wenn auch überaus großartige Industrie erscheint, ist ohne wahrhaft organisches Leben und ohne eigentliche historische Entwickelung. Und weil sie nicht in den tieferen und edleren menschlichen Kräften und Anlagen der Nation ihre Wurzel hat, so ist die Kunstthätigkeit der Etrusker auch nicht gebunden an das politische Dasein der Nation. Die Kunst, sagt Abeken in seinem Werke über Mittelitaliens früheste Zustände, hört bei den Etruskern nicht auf mit der politischen Selbständigkeit des Volks; sie besteht vielmehr fort in dem Grade, als sich eben durch die politische Schwäche die Ueppigkeit

des Lebens mehr und mehr steigert. Aber freilich richtete der politische und sittlichgeistige Verfall, wenn er auch den Luxus der Kunst zur Blüthe erhob, doch dasjenige in ihr zu Grunde, was zuvor etwa edel und ernst gewesen war. Der griechische Lebensfunke, der früher in einem fremden, verschieden organisirten, aber doch immer lebendigen Körper das künstlerische Handwerk erhob, zuckte in dem absterbenden nur mühsam fort, bis das römische Etrurien auch wieder mit lebendiger Theilnahme an der römisch-griechischen Kunst in einzelnen Denkmälern hervortritt *). Hier also, bei der Betrachtung der römischen, werden wir auf die Kunst der Etrusker zurückkommen müssen.

---

*) Abeken, Mittelitalien vor den Zeiten der römischen Herrschaft. S. 312.

Roms Kunstanfänge.

Die älteste Geschichte Roms, wie sie die Schriftsteller dieses Volkes in viel späteren Zeiten ihren Lesern erzählten, ist längst erkannt als ein künstliches Gemisch von alten Legenden und poetischen Sagen, das keinen Anspruch darauf machen darf, wirkliche historische Auskunft zu geben über die Entstehung der merkwürdigsten aller Städte der alten Welt und die Geschichte ihrer ältesten Jahrhunderte. Der Forschergeist unserer Zeiten, welcher in die Tiefen der Dinge dringend das Wesen derselben vom Scheine gelöst sich klar zu machen strebt, ist auch hinabgestiegen in die Nacht jener längstbegrabenen Zeiten und hat mit der Leuchte der kritischen Forschung ihr Dunkel zu erhellen nicht vergebens versucht. Es ist ein erhebender Gedanke, daß wir nach zwei Jahrtausenden in die Anfänge Roms einen tieferen Einblick und von seinen frühesten Zuständen eine richtigere Anschauung besitzen als selbst die größten Gelehrten und berühmtesten Schriftsteller des stolzen Volkes auf der Höhe seiner Bildung und weltbeherrschenden Macht.

Die Stadt Roma, welche in uralter Zeit auf und an den quellenarmen, mit wildem Wald- und Buschgestripp bedeckten Hügeln und in den

ungesunden sumpfigen, oft überschwemmten Niederungen des Tiberstromes von dem Volke der Latiner gegründet ward, ist mit Nichten zuerst und vorzugsweise eine Stadt von Ackerbauern gewesen, deren naturgemäße Ansiedlung sich nimmermehr auf diesen ungesunden unfruchtbaren Fleck Erde gewendet haben würde. Sie ist vielmehr gegründet worden als ein Grenzkastell und wohlgeschütztes Emporium für die Fluß- und Seeschifffahrt der gesammten ältesten Landschaft Latium, d. h. der Bevölkerung jener »Landesbreite«, welche sich mit einem Gebiete von etwa vierunddreißig deutschen Meilen ausdehnt zwischen Tiberstrom und Apennin, bis zu den Ausläufern des Albanergebirgs und der Meeresküste. Dafür zeugen zahlreiche Spuren und Gründe, welche der neueste Geschichtschreiber der römischen Dinge zu schlagender Ueberzeugung zusammengestellt hat *). Wir müssen uns davon entwöhnen, das alte Rom als einen ausschließlich ackerbauenden und dem Meere fremden Staat zu denken. Diese Stadt, die ein Schiff als ihr Wappen führte, die auf allen anderen Seiten die Grenzmarken ihrer zahlreichen Nachbarstädte in kaum stundenweiter Entfernung von sich sah, und nur gegen das Meer hin ihr erstes eigenes Gebiet weit ausdehnte, dies Rom, das in der Tiber-Mündungsstadt Ostia seine älteste Seevorstadt besaß, das mit Caere, dem etruskischen Handelsemporium, in uralter Verbindung erscheint, das zuerst unter den Italikern eigenes Geld münzte und in frühesten Zeiten schon mit überseeischen Handelsstaaten Verträge abschloß, war auch durch seine Lage ganz dazu geeignet, ein Entrepot zu sein für den latinischen Fluß- und Seehandel. Früh war in Rom neben der landbautreibenden eine zahlreiche nicht ackerbauende Bevölkerung ansässig, aus Fremden und Heimischen gemischt, von denen die ersteren das Asylrecht in die Stadt zog. -

Die Bewohner des ältesten Roms sind, wie die Italiker überhaupt, mit den Griechen aus einem und demselben gemeinsamen Urstamme, dem indo-germanischen erwachsen. Die Geschichtsforschung unserer Tage hat

*) Römische Geschichte von Theodor Mommsen. Th. I., S. 30 ff.

erwiesen, daß bei Griechen und Italikern in Sprache wie in Sitte Alles, was die materiellen Grundlagen des menschlichen Daseins betrifft, auf dieselben Elemente zurückgeht, und daß die ältesten Aufgaben, welche die Erde an den Menschen stellt, einstmals von beiden Völkern, als sie noch eine Nation ausmachten, gemeinsam gelöst worden sind *). Italiker und Griechen sind Brüder, und ihre Namen, mit denen sie sich in der uraltesten Zeit gegenseitig benannten, hier Graii oder Graici, dort Opiker oder Opsker, geriethen später in Verschollenheit, bis der erstere durch das weltbeherrschende Volk der Römer zur allgemeinen Geltung gebracht ward. In der Sprache finden wir beiden gemeinsame zahlreiche Bezeichnungen ältester Kulturbegriffe für Hirtenleben, Feld- und Gartenbau, für Haus und Hof und Producte der Erde. Dieselben Spuren ursprünglicher Gemeinschaft zeigen sich in den Elementen der Religion und der Wissenschaft. Die Gräkoitaliker, d. h. dasjenige Volk indo-germanischen Stammes, das sich später in die beiden Völker der Griechen und der Italiker sonderte, ist schon in frühester Zeit ein Korn, Oel und Wein bauendes Volk gewesen. Wie beide in jenen sprachlichen Bezeichnungen, in Form und Weise des Ackerbaues und der Benennung der Geräthe und Kulturpflanzen übereinstimmen, und bei beiden Völkern die Weise der Landmessung auf denselben Grundlagen beruht, so ist auch das griechische Haus, wie Homer es kennt, dasselbe, das in Italien von uralter Zeit her festgehalten blieb. Gleich ist endlich bei beiden der Schiffbau, gleich die älteste Waffe, gleich auch die Kleidung; denn die Tunica ist dem griechischen Chiton durchaus entsprechend, und nur durch größere bauschende Weite ist die Toga vom griechischen Himation unterschieden.

Anders ist es auf dem geistigen Gebiete. Denn auf diesem geschieht es überhaupt, daß die sonst materiell verbundenen Individuen und Völker auseinandergehen. Zwar ruhen bei Griechen und Italikern alle patriarchalischen Elemente auch des Staates auf gleichen Grundlagen. Aber der weitere Ausbau ist ein unendlich verschiedener. »Familie und Staat,

*) Mommsen a. a. O. S. 17.

Kunst und Religion sind von beiden Völkern so durchaus eigenthümlich und national entwickelt worden, daß die ursprüngliche Einheit unseren Augen fast völlig entzogen ist.« Aber es lebte doch ein geheimes Bewußtsein der Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit fort unter den getrennten ungleichen Brüdern, und der jüngere, stärker und rauher von der Natur angelegte, fühlte sich heimlich angezogen von der sanfteren Schönheit und Bildung des älteren, den er seiner Kraft nur unterwarf, um zuletzt wieder von ihm durch die Zauberreize seiner Kultur besiegt zu werden. Der Römer lernte allmälig wenigstens verstehen, schätzen und genießen, was selbst hervorzubringen ihm die Natur versagt hatte.

Alle Kunst des Alterthums ist von der Religion ausgegangen, und gerade auf dem religiösen Gebiete tritt die Verschiedenheit der Griechen und Römer am schlagendsten hervor. Nur die Begriffe der gleichnamigen Haus- und Heerdgöttin, Hestia bei den Griechen, Vesta bei den Römern geheißen, und des heiligen Raumes, Templum von den Römern, Temenos von den Griechen genannt, erinnern noch an älteste Gemeinschaft. Der künstlerische Idealismus und die plastische Kraft des auf sinnliche Anschauung gestellten Hellenen ruheten nicht eher, bis sie den Naturbegriff oder die sittliche Vorstellung zum persönlichen, individuellen Wesen, zu einem, dem Menschen möglichst ähnlichen Gotte und Götterbilde gestaltet hatten. Den Römer trieb der angeborne Sinn für das Allgemeine, Vergeistigte, Begriffliche, überall in der ganzen Natur wie in der Welt des menschlichen Daseins, das Geistige, Allgemeine, die Abstraktion als Gott hinzustellen und zu verehren. Sein Jupiter und seine Juno, seine Minerva und seine Ceres sind Abstractionen der Männlichkeit und der Weiblichkeit des Gedächtnißvermögens und der schaffenden Kraft. Jeden Dinges Begriff ist für den Römer zugleich dessen Gottheit, selbst die Vorrathskammer und das eingefriedigte Gehöft des Landmanns, die Grenze, die seine Feldmark umfaßte, der Wald, der ihm sein Holz gab, das kreisende Jahr, nach dem er seine Arbeit regelte, sie wurden als Begriffe abstrahirt zu Göttern gemacht und als Penaten und Herkules, als Terminus, Silvan und Vertumnus verehrt. Ja alle Zustände und phy-

sischen Ereignisse, alle Handlungen und Thätigkeiten haben ihren Geist, der als Gott angerufen wird im Gebet, das der Römer gesenkten und verhüllten Hauptes spricht, der Grieche dagegen das Auge empor zum Himmel gerichtet. Denn des Griechen Religion und seine Götter sind Anschauung und Gestalt, die des Römers Begriff und Gedanke. »Wie Indien und Iran aus einem und demselben Erbschatze jenes die Formenfülle seiner heiligen Epen, dieses die Abstraktionen der Zendavesta entwickelte, so herrscht auch in der griechischen Mythologie die Person, in der römischen der Begriff, dort die Freiheit, hier die Nothwendigkeit. Jene führt zum Mythus und zur Kultfigur, und damit zur Poesie und zur Bildnerei; aber das tiefe Gefühl des Allgemeinen im Besonderen, die Hingebung und Aufopferungsfähigkeit des Einzelnen, der Glaube an die eigenen Götter ist der reiche Schatz der italischen Nation *).« Noch heute lebt im Volkscharakter des italischen Landes jener auf das Faßliche und Reelle gerichtete Zug in der Sinnesweise des Römers, dem sein Gott nur galt als ein praktisches Hülfsinstrument zu sehr irdischen praktischen Zwecken, und der altrömische Gauner, der bei Horaz die Göttin des Diebshandwerks die »schöne Laverna« mit Opfergabe und Gebet anruft, damit sie ihm hülfreich sei bei seinem Gewerbe, er ist der richtige Ahnherr des modernen italischen Banditen und Räubers, der seine spezielle Madonna oder seinen ihm eigenen Schutzheiligen mit Opfergaben und Gebeten zum Schutze bei seinem Geschäfte zu gewinnen meint. Diese Richtung des römischen Charakters auf das Abstrakte und zugleich auf das Praktische ist es, welche das Volk der nutzenbringenden That von dem Volke des Schönheit gestaltenden Bildens unterscheidet in dem Verhältnisse beider zur bildenden Kunst. Und dieser Unterschied ist es, dem der Dichter der Größe Roms in seiner Aeneide durch die stolze Mahnung Sprache giebt, welche er dem Vater des römischen Urahnherrn in den Mund legt:

---

*) Mommsen I., S. 21.

»Andere werden das athmende Erz anmuthiger Formen,
Werden, ich weiß! dem Marmor lebendigen Ausdruck verleihen,
Werden beredtsamer sein im Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab und der Stern' Aufgänge verkünden; —
Du sei, Römer, bedacht der Völkerbeherrschung zu walten!
Solcherlei Kunst sei dein, des Friedens Gesetz zu bestimmen,
Wer sich ergab zu verschonen und niederzuwerfen den Trotzer!«

Als Virgil diese Zeilen sang, hatte sein Volk diese prophetische Weisung bereits vollständig erfüllt. Auch Griechenland trug mit der gesammten Kulturwelt des Alterthums das Joch des gewaltigen Herrschervolkes. Aber der Dichter des römischen Herrscherruhms steht bereits selbst da als ein Schüler, sein Gedicht als das Produkt griechischer Kunstbildung; denn wir werden weiterhin sehen, wie sein Freund und Zeitgenosse, der Griechenfreund Horaz, gestehen mußte, daß:

»Hellas, besiegt, den wilden Sieger besiegte, und Bildung
Brachte dem bäurischen Land von Latium —«

und daß zu diesen »Künsten der Bildung«, mit deren Hülfe das unterworfene Volk seinen rauhen Besieger in Fesseln schlug, auch der künstlerische Sinn und Geschmack, ja theilweise selbst die Ausübung der hellenischen Bildkunst gehörte.

Bildende Kunst in Rom zur Zeit der Königsherrschaft.

Es ist außer allem Zweifel, daß schon in der ältesten Periode der römischen Geschichte neben dem etruskischen auch ein griechischer Einfluß auf die italische Kunstübung stattgefunden hat. Die griechische Nation hatte schon früh im südlichen Italien wie im östlichen Sicilien festen Fuß gewonnen, und erhaltene Münzen von strenger alterthümlich schöner Arbeit, zum Theil sechshundert Jahre vor unserer Zeitrechnung geprägt, bezeugen, daß die Achäer des Westens nicht nur Theil nahmen an der Entwickelung der Bildkunst im Mutterlande, sondern dem letzteren in der Technik wohl gar überlegen waren. Aber auch im Lande Latium selbst

begegnen wir frühzeitig den Spuren griechischer Kunst. Den Steinbau hat Italien mit den eisernen Werkzeugen für denselben von den Griechen erhalten, und alle vorhandenen ältesten italischen Bauten dieser Art tragen die entschiedenste Aehnlichkeit mit den ältesten griechischen. Auch der älteste spitzdachige Tempel, der später zur Kaiserzeit der tuskanische hieß, ursprünglich in Holz, später in Stein gebaut, ist griechischer Art und Abkunft. Unter den Hantirungen und Gewerben zeigt schon das alte königliche Rom neben dem Ackerbau, der obenan stand, in den Zünften der Goldarbeiter, Töpfer und Kupferschmiede einen Aufschwung des einheimischen Kunsthandwerks, der freilich später durch die steigende Handelseinfuhr der Erzeugnisse babylonischen und ägyptischen, etruskischen und griechischen Kunstfleißes herabgedrückt wurde. Seine ältesten Werkzeuge und Muster erhielt das latinische Kunsthandwerk der Plastik in Thon und Metall aus Groß-Griechenland. In genauer Verbindung mit Griechenland standen die ältesten großen Handelsstädte italischer Gründung Spina und Hatria am Po, Roma die Tiberstadt und das etrurische Caere, und griechische Bilderverehrung mit eigenen Göttertempeln drang frühzeitig aus dem hellenisirten Süden Italiens in Latium ein. Die Bildhauerei ward hier, wie in Italien überhaupt, zurückgehalten durch den Mangel eines geeigneten Materials. Selbst der weiche Alabaster wurde erst spät zu Todtenkisten verarbeitet, während man sich zu Statuen des weichen Sandsteins oder des porösen Peperins (des etruskischen Nenfro) bediente. Man arbeitete auch in Stein zunächst zusammensetzend, wie bei den Kunstwerken aus Thon und Metall, und die Bildhauerei von Figuren beschränkte sich in dieser Periode auf solche, die zu architektonischen Zwecken, wie zu Aufsätzen für Grabhügel, dienten, und auf Götter- und Portraitfiguren zum Schmuck der inneren Grabräume. Die Statuen aus dieser ältesten römischen Periode, deren sich mehrere noch in später Zeit erhalten hatten, waren sämmtlich von Erz. Denn die Plastik in Erz und Kupferguß entwickelte sich wie die Bildnerkunst in Thon durch den Reichthum Italiens an diesen Stoffen schon früh zu bedeutender Kunsthöhe und technischer Meisterschaft, und etruskische

Künstler wagten sich selbst an die Bildung funfzig Fuß hoher Erzkolosse.

Die Uebersiedlung etruskischer Kunst nach Rom war eine Folge der Vereinigung Südetruriens mit Rom unter der Herrschaft der letzten römischen Könige aus dem Fürstengeschlecht der etruskischen Tarquinier, deren Familiengrab in unseren Tagen bei Cervetri neben den Trümmern der alten etruskischen Handelsstadt Caere, wieder aufgefunden ist. Die Sage nannte den ältesten Tarquinier einen Griechen von Abstammung. Soweit das Dunkel so entlegener Zeiten uns ein Urtheil verstattet über den wirklichen Bestand der Ereignisse, welche einem etruskischen Fürstengeschlechte den Weg bahnten auf den römischen Königsthron, dürfen wir die Vermuthung aussprechen, daß Tarquinius in Rom zur Ausführung brachte, was ihm und den Seinen in Etrurien mißlungen war. Sein Geschlecht hatte dort vergeblich versucht, das von dem eingewanderten Volke der Rasennä unterdrückte gräkoitalische Volksthum zur Geltung zu bringen. Das Fehlschlagen dieses Unternehmens zwang die Tarquinier zur Auswanderung nach Rom, und hier gründete Tarquinius Priscus, zum Könige erwählt, ein für damalige Zeiten mächtiges Reich, das nach Etrurien hin die Städte Veji, Caere und Tarquinii, nach Latium hin Gabii, Tusculum und Antium einschloß. Das in Etrurien unterdrückte Griechenthum fand durch ihn in Rom einen Mittelpunkt namentlich auf dem Caelius, und Südetrurien ward seitdem von Rom aus regiert. Porsenna's späterer Zug von Clusiums Gebirgshöhen gegen Rom war ein Aufbruch des nördlichen Etruskerlandes gegen das südliche, der Krieg gegen Rom eine Kräftigung des eigentlich etruskischen Bluts der Nation gegen das neugestärkte griechische Element. In Folge desselben verloren die Römer den größten Theil der von den Tarquiniern gewonnenen Herrschaft, und nach der Schlacht von Aricia, dritthalbhundert Jahre nach der Gründung Roms war, wie vor Alters, die Tiber wieder Grenze geworden zwischen Etruskerland und dem geschwächten Latium.

An dies Geschlecht der Könige Roms aus griechisch-etruskischem Stamme knüpft nun auch die Sage in ihrer Weise das Auftreten der

ersten Namen bildender und zeichnender Künstler in Italien. Diese Künstler der ältesten italischen Kunstsage sind Griechen. Als Demaratos, der Vater des ersten Tarquinius, aus Korinth vertrieben, etwa hundert Jahre nach Roms Erbauung von Griechenland nach Etrurien auswanderte, brachte er drei Künstler mit sich aus der Heimath. Sie hießen Diopos, Eucheir und Eugrammos, das heißt »Ordner«, »Bildner« und »Zeichner«. Diese Sage, welche Plinius in alten Ueberlieferungen berichtet fand, sprach eben nur aus, was jetzt historisch feststeht, daß schon in ältester Zeit griechische Kunst Einfluß geübt auf italischen Kunstbetrieb, und daß namentlich Tarquinii im Etruskerland geschickte Formung des Thons und schöne Zeichnung auf den Gefäßen aus Korinth erhalten habe *). Es ist in der That keine einzige der italischen Kunstrichtungen, die nicht ihr bestimmtes Musterbild fände in der altgriechischen Kunst. Durch die Tarquinier kam diese griechisch-etruskische Kunst, kamen auch griechische Künstler nach Rom. Neben den gewaltigen militärischen und politischen Bauwerken des Servianischen Roms fehlte es auch nicht an Werken der Bildkunst. Etruskische Künstler bauten den Tempel des Jupiter Kapitolinus, und ein Meister aus Veji, von Tarquinius Priscus eigends dazu herberufen, schuf für jenen Tempel das kolossale Bild des blitztragenden Gottes aus Thon, das man an hohen Festen mit Mennig röthlich anzustreichen pflegte. Aus demselben Stoffe bildete derselbe Meister — sein Name, offenbar symbolisch, hieß Volcanius — die Viergespanne auf dem Giebel des Tempels, und noch in Plinius' Tagen zeigten die Fremdenführer den Alterthumsfreunden in Rom einen von diesem uralten Künstler gefertigten Herkules, der von seinem Stoffe den Beinamen des »thönernen« führte. »Denn damals,« fügt Plinius moralisirend hinzu, »standen Götterbilder solchen Stoffes in höchstem Ansehen, und wir schämen uns derer nicht, die sie anbeteten; denn aus Gold und Silber verfertigten sie nicht einmal ein Werk für ihre Götter.«

*) So Niebuhr R. Gesch. I., 137. Mommsen, Röm. Gesch. I., 152. Brunn, Gesch. der griech. Künstler I., 529.

Aus Thon also waren die ältesten römischen Götterbilder, und etruskisch-griechische Kunst, im Style der ältesten altgriechischen entwickelt, war es, welche den Römern ihre ersten Götterbilder schuf; denn mehr als hundertsiebzig Jahre, sagt Varro, haben die alten Römer ihre Götter ohne Bilder verehrt. Ein Schild, eine Lanze oder sonst ein Symbol vertrat damals das Bildniß des Gottes, und als Bild des Vertumnus, des Gottes der heiligen Jahreswende, diente, wie Properz singt, in den ältesten Zeiten vor Numa »ein Ahornstamm mit eiliger Sichel behauen,« ehe der Erzgießer Mamurrius Veturrius, ein Künstler gräko-italischen Stammes, das Erzbild des Gottes schuf, das der genannte Dichter in der zweiten Elegie des vierten Buches feiert. Etruskischer Arbeit und Herkunft waren die Insignien des römischen Königthums: der aus Elfenbein geschnitzte Sessel, der Kranz, der Scepter und die Toga, und mit dem königlichen Hausrath der Tarquinier wanderte auch ein großer Theil des bürgerlichen in Rom ein, namentlich die Werke der Töpferkunst, die diesen Ursprung noch in der Kaiserzeit durch ihren Namen bezeugten.

Auf die Portraitstatue bei den Römern gewann die griechische Kunst frühzeitig Einfluß. Die älteste Statue des Romulus, welche, wie die ältesten römischen Königsstatuen immerhin bis auf die Zeit der Tarquinier zurückgehen mag *), war nackt, wie die des Camillus, während bei den Etrüskern in den Statuen Panzer und Bekleidung üblich waren.

Ueberhaupt ist der Einfluß der etruskischen auf die im ältesten Rom geübte latinische Kunst kein dauernd bestimmender und kein solcher gewesen, welcher zur völligen Abhängigkeit dieser von jener geführt hätte. Es zeigt sich vielmehr, soweit die erhaltenen Kunstwerke ein Urtheil zulassen, eine wesentliche Verschiedenheit der Art und Weise, wie im Etruskerlande und wie in dem Latinervolke griechischen Urstammes die Kunst in dieser Periode geübt ward. Hören wir den Forscher **), der zuletzt in unserer Zeit das Resultat dessen zusammengefaßt hat, was wir wissen

*) S. Torso I., S. 526.

**) Mommsen I., S. 153. 154.

können von diesen Dingen, so sind die etruskischen Kunstwerke den latinischen ebenso überlegen an Masse und Pracht, als sie zurückstehen hinter ihnen an Geist und Schönheit. »Und wieder ist es in Etrurien vorzugsweise der südliche Theil, wo die reichen Kunstschätze von Caere, Tarquinii und Volci sich finden, während der nördliche arm erscheint, und z. B. die nördlichste Stadt Volaterrä, mit dem größten Gebiet unter allen etruskischen Städten, auch zugleich der griechischen Kunst von allen am fernsten steht. Die herrlichsten italischen Gemälde bewunderte man in den Tempelbildern griechischer Künstler zu Ardea und Lanuvium, demnächst in Rom und Caere. Aber die Kunst des Pinsels zu verschwenden an den Wänden des Todtengemachs war nicht in Latium, nur in Etrurien Sitte, vorzüglich im mittleren; nördlich von Chiusi, da wo heute der römische Kirchenstaat an Toskana grenzt, hat sich kein ausgemaltes Grab gefunden. Der Kupferguß ward in Etrurien weit schwunghafter betrieben als in Latium; aber welches Werk reicht an die Kapitolinische Wölfin? Und als später die Sitte der gegossenen Kupfermünzen aufkam, entstanden die schönsten Formen im südlichen Latium, leidliche in Rom und Umbrien, während die des nördlichen Etruriens fast bildlos und barbarisch erscheinen. Die Zahl der etruskischen Spiegel überwiegt weitaus die der latinischen und besonders pränestinischen Schmuckkästchen. Unter beiden giebt es schöne Arbeiten, allein von dem schönsten Werk der latinischen Kunst dieser Gattung, von der Ficoronischen Cista, darf mit Recht gesagt werden, daß kaum ein zweites Erzeugniß der Graphik des Alterthums den Stempel einer so in Schönheit und Charakteristik vollendeten und noch vollkommen reinen und ernsten Kunst aufzeigt. Und dieses Werk ist nach ausdrücklicher Angabe in Rom gezeichnet. So ist es überall wo wir vergleichen können; und wo wir es nicht können, wie bei den Silbermünzen und dem Goldschmuck, ist der Grund der, daß man in Latium eben jene nicht brauchte und diesen dem Todten mit ins Grab zu legen erst die Sitte, dann das Gesetz verbot. In der Art, wie im Styl der etruskischen Kunstwerke, finden wir eine gewisse barbarische Ueberschwänglichkeit, die den latinischen völlig fremd ist. Was in Grie-

chenland einzelner Scherz und flüchtige Skizze ist, wird in Etrurien stehende Sitte und sorgfältiges Kunstwerk, wo dort leichtes Material und mäßige Verhältnisse erscheinen, treten hier ebenmäßige Pracht und Größe der Kunstwerke prahlerisch hervor. Wo die etruskische Kunst nachbildet, muß sie übertreiben. Das Strenge wird ihr hart, das Anmuthige weichlich, das Ueppige gemein, das Schreckliche zum Scheusal, und immer deutlicher tritt dies hervor, je selbständiger sie sich gestaltet.« Es ist ein wichtiges Ergebniß der neuesten Forschung, daß es neben dem entschiedenen Einflusse, den etruskische Kunst auf Latium und Rom gewann, eine von ihr unabhängige Kunst in Latium gegeben hat, die in ungleich vollkommnerer Weise, wenn auch mit beschränkten Mitteln, ihren griechischen Vorbildern nacheiferte. Und während unsere Kunstgeschichte einst die griechische von der etruskischen Kunst ableitete, scheint sie jetzt vielmehr in dem Falle zu sein, den Etruskern in der Geschichte der italischen Kunst den letzten Platz statt des ersten anzuweisen.

Die ersten zwei Jahrhunderte der Republik.

Die älteste Geschichte Roms von den Tarquinischen Königen bis auf die Zeit, wo die Stadt des Romulus als Herrin von ganz Mittel- und Unteritalien zum ersten Male mit ihrer alten Bundesfreundin Karthago zusammentraf zu dem mehr als hundertjährigen Entscheidungskampfe über die Herrschaft der Welt, bietet ein merkwürdiges Auf und Ab ihrer Macht und der durch sie bedingten Kulturverhältnisse dar.

Rom unter den letzten Königen ist mächtiger und glänzender gewesen, als man es sich gemeinhin vorzustellen pflegt. Das Volk und Reich, über welches der letzte Tarquinier herrschte, stand in Handelsverbindung und Verträgen mit Sicilien und Karthago, und seine Münzen hatten diesseits und jenseits des Meeres Geltung. Seit Servius Tullius war Rom ein demokratischer Handelsstaat mit einer Kultur, welche vorzugsweise griechische Färbung trug. Der Tempel des Kapitolinischen Jupiter, der sich mit seinem Walde von 64 Fuß hohen Säulen, 192

Fuß breit und 207 Fuß lang, geschmückt mit stattlichen Bildwerken, auf dem heiligen Burghügel des Kapitols erhob, ist nicht minder ein bedeutsames Zeugniß für die hohe Kultur jener Zeit, als das Riesenwerk jenes Wasserbaues der Cloaca maxima, welche selbst das kaiserliche Rom noch mit Staunen betrachtete. Noch heute, nach mehr als dritthalb Jahrtausenden stehen diese aus ungeheuren Werkstücken mittelst des Zahnschnitts emporgewölbten Bogen, jedem Gewicht der Erde trotzend, wohlerhalten vor uns da, als wären sie gestern zusammengefügt. Die gegen vierzehn Fuß hohen, zwölf Fuß breiten Tuffsteingewölbe, welche Roms Niederungen zu entwässern erbaut wurden, liegen wohl 27 Fuß unter dem spätesten Pflaster. Darüberhin bauten die Römer seitdem ihre Tempel und Paläste, ihre Theater und Kolosseen, Jahrtausende alter Schutt lagerte sich auf ihrem aus kolossalen Werkstücken gefugten Rücken, und immer noch steht der alte Etruskerbau unerschüttert für jede Zukunft, allein den ägyptischen Riesenbauten an Dauer vergleichbar. Diese Größe und diese Kultur des alten königlichen Roms ist auch keineswegs in den dritthalb Jahrhunderten auferbaut worden, zu deren Enge die später dichtende Geschichtschreibung die Anfänge der Stadt von ihrem Gründer bis zu ihrem letzten Könige zusammengedrängt hat. Die heilige Siebenzahl der Könige, deren jeder als das Symbol erscheint für eine bedeutende Seite der Entwickelung — eine Symbolik, die sich bei Romulus und Numa bis auf die Namen erstreckt, — ist nur der sagenhafte Auszug einer viel längeren Reihe von Herrschern, und einer Geschichte, die sicher um viele Jahrhunderte zurückreicht hinter das Jahr 754, von welchem das römische Volk später den Zeitpunkt datirte, wo Romulus mit der Pflugschar die Mauerlinie der Roma quadrata auf dem palatinischen Berge umriß.

Eine lange Reihe leidenvoller düsterer Zeiten, voll Erniedrigung, Noth und Elend aller Art folgte dieser glänzenden Zeit der römischen Königsherrschaft über Latium und Südetrurien. Die Reaction des einheimischen patricischen Elements gegen das demokratische Griechenthum der Tarquinischen Herrschaft, welche zur Vertreibung des letzten der Könige

dieses Stammes führte, der seinen Beinamen des »Stolzen« mit bestem Fug als einen Ehrennamen tragen durfte, diese Reaction, welche von demselben eingebornen Geschlechteradel ausging, dessen unmenschliche Tyrannei in den nächstfolgenden Jahrhunderten das Volk so oft zur Verzweiflung brachte, stürzte zunächst Rom und den römischen Staat herab von der gewonnenen Höhe seiner Macht. Zwar das vertriebene Königsgeschlecht und sein Regiment wurden nicht wieder hergestellt, aber Rom erlag dem Etruskerbunde unter Lars Porsenna von Clusium. Es verlor ein Drittheil seines Gebietes, und seine Herrschaft über den Tiberstrom und Südetrurien, und durfte sich — so lautete die Bedingung des Friedens, den die Gnade des Siegers gewährte — fortan des Eisens nur noch zur Pflugschar bedienen! Lars Porsenna zog ein in Rom, und die entwaffnete Stadt, die sich ihm auf Gnade und Ungnade ergeben hatte, huldigte dem Sieger als Oberherrn, dessen schwere Hand vorzüglich den römischen Adel traf. Das Volk aber, die Plebejer, gedachten noch lange nicht ohne Sehnsucht der alten Königsherrschaft und ihrer Blüthezeit.

Als dann Rom allmälig sich erholte, und nach hundertvierundzwanzig Jahren an Macht und Stärke, wenn auch nicht an Glanz und Reichthum, wiedererrungen hatte, was es zur Zeit des letzten Tarquiniers besessen, da brach wie eine Naturkatastrophe zerstörend das gallische Unheil herein. Die Flammen, in welchen der gallische Heerkönig die Stadt auflodern ließ, daß nichts übrig blieb, als die kapitolinische Burgveste, zerstörten zugleich den Rest der Kunstwerke ältester Zeit, soviel deren Porsenna übrig gelassen hatte; und Brennus' Saumthiere schleppten an Gold und edlen Metallen die letzte Besitzhabe solcher Art hinweg, mit der die besiegten Römer den Abzug der beutegierigen Keltenschaaren zu erkaufen sich gezwungen sahen.

Und abermals mußte Rom seine Laufbahn von Neuem beginnen und beweisen, daß das Sprichwort Recht hat, welches sagt, »Rom sei nicht an einem Tage gebaut«. Nach wiederum hundertvierundzwanzig Jahren, erfüllt nach Außen mit unaufhörlichen Kriegen und Kämpfen gegen Latiner und Etrusker, Samniter, Volsker, Kelten und Kampaner

gegen den reisigen Kriegshelden Pyrrhus und seine unbesiegte macedonische Phalanx, verwirrt im Inneren durch die erbitterten Kämpfe der Parteien des Adels und der Plebejer, stand Rom endlich da als Herrin Italiens, den Fuß gehoben zum ersten Schritte auf der Staffel der Weltherrschaft.

Aber den bauenden und bildenden Künsten waren diese letzten Perioden weit weniger günstig gewesen als jene Königszeit, mit dem frisch anregenden Einflusse der jugendlichen hellenischen Kunst. Die Kriegsdrangsale, welche die ersten zwei Jahrhunderte der Republik erfüllten, verboten schon von selbst den Luxus großer Bauwerke und den schwunghaften Betrieb der anderen friedlichen Künste. Dennoch fehlen die Beweise nicht, daß selbst in diesen traurigen Zeiten noch Tempel gebaut und Bildwerke geschaffen wurden. Spurius Cassius, jener ebenso große als unglückliche Staatsmann, der sein edles Streben, dem gedrückten Volke gegen seine Standesgenossen zu seinem Rechte zu helfen, mit dem Leben büßte, erbaute der Ceres einen prachtvollen Tempel, den noch Vitruv als das Muster des tuskanischen Baustyls bewunderte. Nach Cassius' Hinrichtung ließ von seiner confiscirten Habe der Senat in demselben Tempel das Standbild der Göttin aufrichten, das erste Erzbild einer Gottheit in Rom. Ihm folgten andere, wie die Kolossalstatue des Herkules, welche im Jahre 306 v. Chr. auf dem Kapitol geweiht ward.

Auch die Sitte der Ehrenstatuen, von den königlichen Zeiten her überkommen, ward beibehalten. Zwar das eherne Standbild des Cassius selbst, das noch drei Jahrhunderte nach seinem Tode auf der Stätte seines zerstörten Hauses stand, hatte sicher nicht er selbst, wie später gefabelt ward, sondern ein Nachkomme seines Geschlechts dem großen Ahnherrn errichten lassen. Aber die Statuen der Helden des Krieges gegen Porsenna, die Standbilder der Clölia, des Horatius Cocles, des Mucius Scävola, die Bildsäule von Erz, welche auf einem Postament von aufeinandergeschichteten ehernen Broden dem Minutius von dem dankbaren Volke gesetzt ward für wohlfeiles Korn, das er dem hungernden verschafft hatte, die auf dem Forum errichteten Erzbilder des Griechen Hermodorus, welcher bei

Abfassung der Zwölftafelgesetze Dienste geleistet, und der Gesandten, welche von den Fidenaten im Jahre 435 v. Chr. treulos erschlagen worden, die Reiterstatue des Marcius vor dem Kastortempel, die Bildsäule des Camillus und die Ehrenstandbilder, welche man dem tapfersten und dem weisesten der Griechen, dem Alcibiades und dem Pythagoras, nach einem Orakelbefehl auf beiden Seiten des Comitiums setzte*) — alle diese Werke der bildenden Kunst sind sichere Beweise, daß auch in den ersten Jahrhunderten der Republik die Kunst in Rom noch Beschäftigung fand. Diese Beschäftigung mehrte sich, als gegen das Ende der zweiten Periode die Herrschaft Roms über Italien, mit dem glücklich beendeten Kriege gegen Pyrrhus und die Völker und Städte Unteritaliens, entschieden war, und der glänzende Stand des öffentlichen Schatzes größere Unternehmungen erlaubte. Da begann auch die neue Hauptstadt Italiens sich mit glänzenden Kunstwerken zu schmücken, und manche der vorher aufgezählten Bildwerke, deren die römischen Schriftsteller gedenken, mögen vielleicht erst dieser Zeit angehören. Von den Helmen und Harnischen der besiegten Samniter errichtete Spurius Carvilius jenen Erzkoloß des Jupiter auf dem Kapitol, ein so gewaltiges Werk, daß der fromme Waller, der zum Heiligthume desselben Gottes auf dem Albanerberge wallfahrtete, von dessen Höhe herab drei Meilen weit den Koloß des Kapitols emporragen sehen konnte; und zu den Füßen des Gottes durfte der Donatar von den Ueberresten des Metalles sein eigenes Erzbild setzen. Schon begann man Straßen und Plätze mit der gewonnenen Kunstbeute zu schmücken, und die zweitausend Erzbilder von der Etruskerstadt Volsinii fanden dazu ihren Weg nach Rom nicht allein. Doch schonte man damals noch der Tempelbilder der unterworfenen Völker; die Sitte, auch diese zu plündern, begann erst im Hannibal'schen Kriege, und erst in diesem kamen Originalwerke der klassischen Bildkunst der Griechen, besonders aus dem eroberten Syrakus, nach Rom.

Auch die Malerei blühete schon um diese Zeit, und zwar vorzugs-

---

*) Vergl. Torso I., S. 516. 517.

weise als einheimische und geehrte Kunst in Rom und Latium. Ihre ersten Anfänge aber gingen zurück in eine noch frühere Zeit. Plinius sah in einem verfallenen dachlosen Tempel zu Ardea Wandgemälde und bewunderte ihre wohlerhaltene Frische, obschon sie älter seien als die Stadt Rom. Ist nun auch das Letztere Uebertreibung, so gehörten sie doch sicher zu den ältesten Resten griechischer Kunst in Italien; denn der Tempel selbst war verfallen und diente nicht mehr zum Kult, ja man wußte zu Plinius' Zeit nicht einmal den Namen des Gottes mehr zu nennen, dem er einst angehört hatte. Er sah ähnliche Wandbilder auch in der alten Stadt Lanuvium, nackte Darstellungen der Helena und Atalanta von der Hand desselben Künstlers gleichfalls in den Ruinen eines Heiligthums, und von solcher Schönheit, daß Kaiser Caligula Auftrag gab, sie herauszunehmen; aber die Structur der Wandfläche erlaubte es nicht. Auch Caere besaß solche Wandmalereien von großem Alter und hoher Schönheit, bei deren Anblick Jeder, der sie mit prüfendem Kennerblick betrachtete, sich, wie Plinius sagt, zu dem Geständniß genöthigt sah, daß die Kunst damals, d. h. etwa in den Zeiten der Tarquinischen Herrschaft, schon eine hohe Stufe der Vollendung erreicht habe.

Näher der historischen Zeit standen die Wandgemälde, mit welchen zuerst zwei griechische Meister Demophilos, der Lehrer des Zeuxis, und Gorgasos im ersten Jahrhundert nach Vertreibung der Könige den oben erwähnten Tempel der Ceres zu Rom ausschmückten. Vor ihnen hatten nur etruskische Künstler in Rom solche Arbeiten gemacht. Jene griechischen Maler waren zugleich plastische Künstler, und lieferten auch den plastischen Schmuck der Giebel für den Tempel. Bei einer späteren Restauration des letzteren verschwanden die Statuen wie die Gemälde, welche noch sehr wohl erhalten waren. Man löste die Bilder ab von den Wänden, befestigte sie auf Holz und gab ihnen eine Randeinfassung, die den Bewurf, auf dem sie gemalt waren, zusammenhielt, — so kamen sie in den Besitz von Sammlern und Liebhabern. Mag nun auch die Bewunderung eines Varro und Plinius für diese ältesten Werke der Malerkunst, die zum Theil über ein halbes Jahrtausend alt waren, vorzugsweise

ihrer naiven Komposition und ihrer feinen, korrekten Zeichnung gegolten haben, durch die sie für das weniger glänzende und reiche Kolorit entschädigen, so geht doch aus allen diesen Thatsachen mit Sicherheit hervor, daß in den Zeiten der Königsherrschaft wie in den ersten Jahrhunderten der Republik auch die Kunst der Malerei in Rom und Latium geübt wurde. Sogar geborne Römer werden uns unter den Meistern jener Zeiten genannt. Die Wandmalereien, mit welchen jener römische Patricier Cajus Fabius, Pictor d. h. der »Maler« zubenamt, den Tempel der Heilsgöttin zu Rom um das Jahr 302 v. Chr. auszierte und denen er, stolz auf seine Kunst, seinen Namen beigeschrieben hatte, erwarben in Farbe und Zeichnung noch das Lob der Kunstkenner Augusteischer Zeit.

Natürlich ist von allen diesen Werken, namentlich von denen der Malerei bis auf die handwerksmäßigen Leistungen in den ausgemalten Grabkammern von Südetrurien, nichts mehr erhalten. Nur zwei Werke der Plastik können uns noch heute einen Begriff geben von der Art jener Kunst der letzten königlichen und der ersten republikanischen Zeiten Roms. Es sind dies die Kunstwerke, welche wir unter dem Namen der Kapitolinischen Wölfin und der Ficoronischen Cista bereits früher erwähnt haben.

Die Kapitolinische Wölfin.

In den Tagen des Kaiser Augustus sah der griechische Schriftsteller Dionys von Halikarnassus, ein genauer Forscher römischen Alterthums, am Fuße des palatinischen Hügels in einem dem Romulus geweihten Heiligthume, auf dessen Stätte sich jetzt die Kirche San Teodoro erhebt, »ein Werk uralter Bildkunst«. Es stellte dar die dem Mars geheiligte Wölfin, welche nach der Sage einst die Gründer Roms ernährt, wie sie den beiden Mars entsprossenen Zwillingsknaben die milchstrotzenden Euter reichte. An derselben Stätte ward anderthalb Jahrtausende später das Bildwerk gefunden, welches unter dem Namen der »Kapitolinischen Wölfin« bekannt ist.

Der Gegenstand muß oft behandelt worden sein von den Künstlern zu Rom, denn wir lesen bei Livius, daß im Jahre 296 v. Chr. aus gewissen Strafgeldern eine ähnliche Gruppe aufgestellt ward bei dem heiligen Feigenbaume, der die Stätte bezeichnete, wo dies Thier die hülflosen Säuglinge gefunden, und welcher der Ruminalische hieß, von Ruma die Säugebrust, womit auch der älteste Name des Tiberstromes Rumon, und vielleicht selbst der Name Roma zusammenhängt. Einer gleichen plastischen Gruppe gedenkt Cicero mehrmals unter den Monumenten des Kapitols, und erzählt, daß ein Blitzstrahl sie von ihrem Postamente herabgeworfen habe. Die Dichter Ennius, und nach ihm Virgil, hatten die Scene geschildert, Beide nach Darstellungen der bildenden Kunst. Münzen zeigen dieselbe Gruppe noch in der Zeit des Kaiser Antoninus Pius, und zwar offenbar nach diesem ältesten Originale. Denn während in den Schilderungen der Dichter und in den zahlreichen Bildwerken späterer Zeit die Wölfin ihren Kopf, wie Virgil singt, schmeichelnd nach den Säuglingen hinwendet, ist derselbe auf jenen Münzen, wie bei der Kapitolinischen Wölfin, nach der Seite dem Beschauer entgegengewendet.

Lassen wir den Streit der Gelehrten bei Seite, welche seit Jahrhunderten darüber gehadert, welcher unter den beiden von den Alten erwähnten Gruppen unsere Wölfin — denn die Figuren der Zwillingsbrüder sind als neuere Ergänzung erkannt — angehört habe. Daß sie ein uraltes, ja das älteste und zugleich vortrefflichste Werk römischer Bildkunst ist, welches wir besitzen, darin stimmen die gewichtigsten Autoritäten überein. »Es ist auf uns gelangt gleich den Homerischen Gedichten, während unzähliges Jüngeres untergegangen ist *).« Spuren von Vergoldung, welche man früher noch wahrnahm, bestätigen, in wie hohen Ehren es im Alterthum gehalten ward. Meinte doch der Kirchenvater Lactantius, die Römer verehrten noch in seiner Zeit die Romulische Wölfin als eine Gottheit, und allerdings ist es Thatsache, daß das Christenthum den Tempel des Romulus, wo jenes Denkmal stand, noch

*) Worte Niebuhr's, Röm. Gesch. Th. I., S. 212.

als einen Ort hoher Verehrung des römischen Heidenthums vorfand, und nach seiner gewohnten Weise eben deshalb den verehrten Gründer Roms an dieser Stelle durch einen Heiligen zu ersetzen sich beeilte, der die zu ihm gebrachten Kinder ebenso heilte, wie Romulus es in alten Tagen gethan. Ebenso einig sind die größten Kenner alter Kunst, ein Winckelmann, Goethe, Meyer, Niebuhr, Mommsen, in der Schatzung des Werkes.

Wer erinnert sich nicht der wundervollen Strophen, mit denen Byron in seinem Child Harold *) diese Wölfin, das uralte Wahrzeichen der ewigen Stadt, die Säugamme ihrer Gründer, besingt:

Du blitzgetroffne Wölfin, Amme Roms,
Aus deren ehernem Euter jetzt noch fließt
Des Sieges Milch, wie einst, in diesem Dom,
Der dich als Denkmal alter Kunst umschließt;
Die Mutter, die aus wilder Brust ergoß
Ins Herz des großen Gründers Eisenkraft;
Auf die des Donners Blitz einst niederschoß,
Daß schwarzgefärbt die Glieder — hältst du Wacht
Noch heut, hast deiner Götterbrut noch jetzt du Acht?

Langgestreckten Leibes steht das mächtige Thier vor uns da, den Kopf seitwärts von dem starren Halse dem Beschauer dräuend entgegengewendet, als wolle es ihre Pfleglinge vor jedem Angriffe beschützen. Noch zeigt ein geborstener fingerbreiter Riß an einem der Hinterschenkel die Spur des Blitzes, der sie zu Cicero's Zeit unheilverkündend traf. Die alterthümlich steife und geradlinige Zeichnung, die Behandlung der Haare, welche nur wenig erhaben in reihenweisem Gelock eng am Halse anliegen, ja selbst eine gewisse Unbeholfenheit der Manier, in welcher das Ganze gearbeitet ist, sind ebensoviele Zeugnisse für das hohe Alter des Werks, während sie andererseits den grimmen Ausdruck und Charakter des dar-

*) Canto IV, Str. 88. Die Note, welche der Dichter dieser Stelle beifügt, ist zugleich die gelehrteste und gründlichste Zusammenstellung und Kritik aller Nachrichten, welche uns das Alterthum über dieses Kunstwerk hinterlassen hat.

gestellten Thieres nur noch verstärken. Bei dem Anblick dieses im römischen Gebirge von uralter Zeit her heimischen Raubthiers, das in seiner Verschlagenheit, Raubsucht und Grausamkeit, wie schon der große Mithridates sagte, so recht das geeignete Symbol war für das unbezähmbare, nach Länderbeute unersättliche Römervolk, wird es Einem zu Muthe, als sei gerade dieser rauhe und strenge Styl der allein passende für solche Darstellung, und als könne man sich dieselbe im reinen edlen griechischen Style ausgeführt gar nicht vorstellen — wie denn in der That auch von keinem der berühmten griechischen Thierbildner ein solches Werk sich erwähnt findet *). Und doch ist wieder in der Komposition selbst etwas menschlich Rührendes. Goethe, der von diesem Werke aussprach, daß es selbst in der geringsten Nachbildung immer noch ein hohes Vergnügen errege, hat diesem Gefühle in dem schönen Aufsatze über Myron's Kuh die beredtesten Worte geliehen. »Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieser wilden Bestie sich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und sich das fürchterliche Scheusal des Waldes auch mütterlich nach diesen fremden Gastsäuglingen umsieht, der Mensch mit dem wilden Thiere auf das Zärtlichste in Berührung kommt, das zerreißende Monstrum sich als Mutter, als Pflegerin darstellt, so kann man,« sagt er, »wohl von einem solchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten.« Ja in seiner vorzugsweise auf das Künstlerische gerichteten Betrachtungsweise scheint es ihm nicht unmöglich, daß vielleicht die Sage selbst zuerst durch den bildenden Künstler entsprungen sein möchte, der einen solchen Gedanken plastisch am besten zu schätzen wußte; — was denn freilich zu weit gehen heißt.

Wir wissen nicht, wer der Künstler gewesen, der das Werk gemacht, denn mit den Namen des Demophilos und Gorgasos, welche vor der Zeit des Phidias lebten, enden die spärlichen Nachrichten, die wir aus Plinius über die ältesten plastischen Künstler Italiens besitzen; und von

---

*) Der riesige Wolf im Belvedere des Vatican ist eine Arbeit römischer Kunst, die dies heimische Raubthier darzustellen besonders liebte.

da bis auf die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ist eine Lücke in der italischen Kunstgeschichte, welche in viertehalbhundert Jahren auch nicht durch den Namen eines einzigen Meisters der Plastik in Italien ausgefüllt wird. Denn die drei bis vier Namen, welche uns aus dieser Periode von plastischen Künstlern durch Inschriften auf kleineren Werken erhalten sind, können natürlich in keinen Betracht kommen.

Zu den schönsten Werken der ältesten italischen Kunst gehört ferner die, allerdings beträchtlich jüngere bronzene Schmuckkiste, welche im Jahre 1743 bei Palästrina, dem alten Präneste, dem Fundorte der meisten solcher Luxuskunstarbeiten, ausgegraben und unter dem Namen der

Ficoronischen Cista*)

bekannt ist. Dieses runde, etwas über anderthalb Fuß hohe, auf Löwenklauen ruhende Schmuckgefäß, das zur Aufbewahrung von Metallspiegeln und sonstigem Putzgeräth diente, ist ringsum mit der eingegrabenen Darstellung einer Episode des Argonautenzugs verziert, die, an Erfindung und Zeichnung von reinstem griechischen Geiste, vielleicht von keinem Werke der antiken Zeichnung an ernster charaktervoller Schönheit übertroffen wird. Was aber diesem Kunstwerke seine hohe Bedeutung für die Kunstgeschichte giebt, ist der Umstand, daß uns eine Inschrift, deren Buchstaben der ältesten römischen Schreibart angehören, noch den Namen des Künstlers aufbewahrt hat, dessen Grabstichel dasselbe, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, zu Rom verfertigte. Er war aus dem Kampanischen Oskerlande, wo sich griechischer Sinn und Bildung noch unter der römischen Herrschaft lebendig erhielten, und hieß Novius Plautius. Auch den Namen der Frau — einer Landsmännin des Künstlers aus dem Pränestinischen Geschlechte der Magulnier —, welche dies Gefäß schenkte oder einem religiösen Zwecke weihte, nennt eine gleich

*) Im Collegio Romano zu Rom.

alterthümliche Inschrift, aus deren Buchstabencharakteren sich ergiebt, daß das Werk etwa drei Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung alt sein mag. Schon Winckelmann schätzte es hoch, und in neueren Zeiten haben sich die bedeutendsten Archäologen in zahlreichen Einzelschriften um die Deutung seines Bilderschmucks bemüht. Den Inhalt desselben bildet jene Episode aus dem Argonautenzuge, wo bei der Landung der zu jenem ältesten Seezuge verbundenen griechischen Heroen im Reiche der Bebryker zu Bithynien dessen König Amykos von dem Göttersohne Polydeukes (Pollux) im Wettstreite des Faustkampfs überwunden wurde. Die ausführliche Schilderung in der neuesten Ausgabe der Müller-Oesterley'schen Denkmäler alter Kunst *) überhebt mich einer Beschreibung dieses wundervollen Denkmals, das wie kaum ein anderes den großen Einfluß veranschaulicht, welchen die griechische Kunst schon um jene Zeit in Rom auf die nationale Kunstübung gewonnen hatte.

Dieselbe Sammlung des Collegio Romano, welcher dieses Werk angehört, besitzt noch zwei andere Kunstwerke: eine kleine Medusenbüste aus Bronze, als deren Verfertiger gleichfalls ein römischer Künstler derselben Abkunft und Zeit, Cajus Ovius, durch eine Inschrift genannt wird, und eine Bronzestatuette, auf der der Name des römischen Künstlers C. Pomponius in Schriftzügen sich geschrieben findet, welche die Zeit desselben gegen den Anfang des Hannibal'schen Krieges hinabrücken. Die letztere Figur trägt bedeutend mehr etruskischen Charakter, und wurde auch im etruskisch-römischen Gebiete gefunden. Man hat daher aus der Vergleichung dieser Werke wohl nicht mit Unrecht geschlossen, daß in den Zeiten, denen sie angehören, beide so verschiedene Kunstweisen, die griechische wie die italische, von denen jene in Campanien, diese in Etrurien ihre Wurzeln hatte, gleichzeitig in Rom geübt wurden.

---

*) Denkmäler der alten Kunst. Nach der Anordnung und Auswahl von C. Ottfried Müller. Zweite Bearbeitung durch Friedr. Wieseler. Bd. I., S. 65—70. Dies Werk ist die beste Illustration zur alten Kunstgeschichte, die ich mir jedem meiner Leser zur Hand wünschen muß.

Denkmäler etruskischer Plastik.

Wir schließen an diese ältesten beglaubigten Denkmäler römischer oder, wenn man will, latinisch-griechischer Bildkunst diejenigen Werke etruskischer Plastik an, welche unter den erhaltenen Resten derselben in unseren Museen vorzugsweise berühmt und geeignet sind, die Aufmerksamkeit des Betrachtenden lehrreich zu beschäftigen. Zu ihnen gehört in erster Reihe das metallene Abbild jenes von dem göttergeliebten Heros Bellerophon besiegten fabelhaften Unthiers der aus Löwen-, Ziegen- und Drachengestalt von der hellenischen Dichtung zusammenphantasirten Chimära. Dies Werk, welches bei Arezzo gefunden, unter dem Namen der

Chimära von Arretium

in der Florentinischen Gallerie bewahrt wird, ist als Theil einer Gruppe zu denken, welche die Erlegung des Ungethüms durch den Helden der

Sage darstellte — eine Scene, welche auch auf einem griechischen Terracottarelief des brittischen Museums abgebildet erscheint.

Die Ausführung ist voll Kraft und Leben, und die Strenge der Umrisse paßt gar wohl zu dem Charakter des grimmen Ungethüms. Knochen und Muskeln sind mit vieler Kenntniß und sehr kräftig behandelt. Die Schlange des Schweifes, die in das Horn des Ziegenhauptes beißt, ist neuere Ergänzung. Eine etruskische Inschrift wird auf die religiöse Weihung des Werks gedeutet. Das doppelköpfige Ungeheuer ist im Augenblicke des Untenliegens gedacht, das Ziegenhaupt schon im Sterben, der Löwenleib mit dem gesträubten Mähnenhaar beugt die Vorderpranken wie zu einem letzten Sprungversuche, während der Rachen des nach oben gegen den Angreifer gerichteten Hauptes sich zum Schmerz- und Wuthgebrüll öffnet gegen den Helden, der, wie die Sage meldet, von dem Flügelrosse Pegasus herab seine tödtlichen Streiche gegen das Ungeheuer führte. Das Werk ist eine der ausdrucksvollsten Darstellungen dieser phantastischen Gestalt, die eben ihrer Phantastik wegen dem etruskischen Geschmacke zusagte. Die Verbindung verschiedenartiger Formen zum Ausdruck verschiedener durch sie angedeuteter Eigenschaften findet sich schon in den Ninivehskulpturen ältester assyrischer Zeit, wo die Stierleiber mit Menschenhäuptern und Vogelschwingen die Vereinigung höchster Intelligenz, Kraft und Schnelligkeit ausdrücken. Auch die Chimära hat ähnliche symbolische Bedeutung, und ihre dreiköpfige Bildung, wie sie in einem Marmorwerke römischer Zeit in Villa Albani erscheint, versinnlicht nicht minder durch die Blutgier des Löwen, die gefräßige Tücke des Wolfs und die Schnelligkeit der felsenerkletternden Gemse jene verderblichen Naturkräfte, die allein der Mensch durch seinen Geist und durch der Götter Gunst zu bewältigen vermag.

Den Zeiten römischer Oberherrschaft über Etrurien gehört die unter dem Namen:

der Etruskische Redner

in der Gallerie zu Florenz befindliche überlebensgroße Bronzestatue an, welche in der Nähe des Thrasimenischen Sees gefunden worden ist. Aus einer beigefügten Inschrift in etruskischer Sprache ist so viel zu ersehen, daß diese sorgfältig ausgeführte, wenn auch ohne besonderen Geist behandelte lebenstreue Portraitstatue einen Römer aus dem berühmten Geschlechte der Meteller darstellt, dem zu Ehren irgend eine etruskische Stadt dieselbe errichtete. Die erhobene Haltung des ausgestreckten rechten Armes ist allerdings die eines Mannes, der öffentlich zu reden scheint, und die gewöhnliche Bezeichnung als etruskischer Haruspex (arringatore) eine irrthümliche. Das Haar ist kurz geschoren, das Gesicht bartlos; der letztere Umstand ist bemerkenswerth, weil Cicero in einer seiner Reden den starken Bart an alten Portraitstatuen als etwas Charakteristisches bezeichnet. Die Bekleidung bildet ein kurzärmliches Untergewand und ein darüber geschlagener Mantelüberwurf, der den gerade herunterhangenden linken Arm bis zur Wurzel der Hand bedeckt, an deren viertem Finger ein Siegelring sichtbar ist. Selbst die Nähte des Untergewandes sind angegeben, die Füße sind mit Riemenschuhen bekleidet. Winckelmann setzte dies Werk in die letzten Zeiten der römischen Republik.

Diese Werke sind neben einigen weniger bedeutenden und zum Theil viel kleineren, wie der Apollostatuette des Leydener Museums, und die sehr alte Statuette einer weiblichen Gottheit im Berliner Museum, die einzigen sicheren Ueberreste größerer statuarischer Erzplastik etruskischer Kunst; denn die anderen von Winckelmann noch für etruskisch gehaltenen Bronzestatuen sind als Werke griechischer Kunst erkannt worden. Wie diese Kunst selbst im Verlaufe der nächsten Jahrhunderte nach Italien übersiedelte und den Mittelpunkt des neuen Aufschwungs ihrer Thätigkeit in Rom fand, das werden wir in den folgenden Abschnitten zu erzählen haben.

V.

Die Restauration der griechischen Bildkunst in Rom.

(156 — 30 vor Christo.)

Die Restauration der griechischen Bildkunst.

Der römische Schriftsteller Plinius fand in den griechischen Kunstgeschichten, aus denen er seine kunsthistorischen Notizen schöpfte, die Nachricht verzeichnet, daß die plastische Kunst, nach einer anderthalbhundert Jahre währenden Zeit des Sinkens und Verfalls, sich um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts unter dem Einflusse tüchtiger Meister wieder zu neuem Leben erhoben habe.

Diese kurz hingeworfene Nachricht ist für die Geschichte der Kunst von höchster Wichtigkeit, da sie durch Kombination der Zeitverhältnisse und durch viele einzelne historisch überlieferte Umstände ihre sichere Bestätigung erhält.

Der Zeitpunkt, von welchem an nach jener Ueberlieferung ein Ermatten und Sinken der Kunst eintritt, beginnt nämlich etwa ein Menschenalter nach Lysippus, also nach demjenigen großen Künstler, der, wie wir gesehen haben, die hellenische Bildkunst ihrer letzten großen Entwickelungsstufe entgegengeführt hatte. Das Eintreten einer gewissen Erschöpfung nach der Erreichung des Höchsten liegt schon an und für sich in

der Natur der menschlichen Dinge. Das war der Fall mit der griechischen Kunst um die Zeit, als das Weltreich des macedonischen Alexander auseinanderbrach, und mit diesem Zerfalle sich zugleich Gestalt und Zustände der gesammten alten Welt veränderten. Ein Epigonenthum trat auf wie in der Litteratur so auch in der Kunst, das sich vorzugsweise einem Nachahmungsstyle des bereits früher Erreichten zuwandte. Die klassische Bildkunst des kleinen Griechenlands hatte sich freilich im Laufe dieser Zeit über die gesammte Welt verbreitet; aber diese Verbreitung und Erweiterung ihres räumlichen Gebiets wurde, wie wir bereits früher gezeigt haben, zugleich ein Grund ihrer Ausartung und Verflachung. Die griechischen Künstler im Dienst und Solde der Fürstenlaune und höfischen Eitelkeit arbeiteten unter anderen Umständen und Verhältnissen, als die Phidias und Alkamenes, Polyklet und Myron, Skopas und Praxiteles einst gearbeitet. Die Oberflächlichkeit ward begünstigt durch den ungeheuren Bedarf der schnellentstandenen und schnelllebenden neuen Königshauptstädte und nicht minder durch die Leichtigkeit, diesem Bedarfe durch nachahmendes Anschließen an die großen Muster zu genügen, die man zugleich in demselben Maße an den gebildeten Königshöfen von Alexandria und Pergamum kennerhaft zu schätzen und zu sammeln begann, als die Gegenwart mit ihren Leistungen hinter den alten Musterwerken zurückblieb. Daraus erklärt es sich denn auch, weshalb wir trotz des ausgedehntesten Betriebs der plastischen Kunst in dieser von Plinius bezeichneten Periode, welche sich etwa von 296 bis 156 erstreckt, verhältnißmäßig außerordentlich wenig Künstlernamen verzeichnet finden, während wir denselben in den früheren Perioden überaus zahlreich begegnen. Dasselbe Verhältniß findet Statt für die aus dieser Zeit stammenden Kunstwerke, deren wir nur eine sehr geringe Zahl erwähnt und noch weniger genauer beschrieben, ja nicht einmal die Künstler, von denen sie herrührten, angegeben finden.

Der Zeitpunkt, in welchem nach Plinius die Restauration der Kunst begann, wird von ihm zugleich durch die Namen von sieben Künstlern bezeichnet, die, wie er sich ausdrückt, zwar lange nicht an den Ruhm der

alten großen Meister reichten, aber doch als tüchtige Meister ihres Fachs in der Kunstgeschichte anerkannt waren. Von diesen sieben Künstlern sind uns vier sonst völlig unbekannt; dagegen haben wir von den drei übrigen, von Kallistratus, Polykles dem Athener, und von Timokles einige Nachrichten über ihre Leistungen. Und ebenso kennen wir noch eine Anzahl anderer Meister der Plastik, deren Thätigkeit gleichfalls theils in den Anfang, theils in den Verlauf der ersten hundert Jahre dieser Restaurationsperiode der griechischen Plastik fällt, und deren Namen wir zum Theil schon früher zu erwähnen Gelegenheit gehabt haben. Es sind dies die Bildhauer Dionysius, Timarchides, Apollonius, Nestor's Sohn, der Künstler des Torso, Apollonius, Sohn des Archias, und die beiden Kleomenes, von denen der eine durch die Medizeische Venus unsterblich geworden ist. Sie waren sämmtlich Athener von Herkunft; und neben ihnen standen die Künstler Heliodorus und Polycharmus von unbekanntem Vaterlande, Philiskus von Rhodus und der Großgrieche Pasiteles, der Hervorragendste von allen, mit seinen Schülern Stephanus und Menelaus, und seinen Zeitgenossen Euander und Arkesilaus. Endlich die Plastiker Koponius und Decius, die einzigen Künstler römischen Namens in dieser Reihe, welche von der Zerstörung Karthagos und Korinths heranreicht bis an die Zeiten von Augustus' Alleinherrschaft.

Was uns zunächst bei diesen Namen auffällt, ist der Umstand, daß die Hälfte derselben ihrer Herkunft nach der alten Stadt der plastischen Meisterschaft, Athen, angehören. Namentlich ist dies der Fall bei dreien der Künstler, welche Plinius unter den Restauratoren der Kunst aufzählt. Und in der That weist Alles darauf hin, daß Athen es war, von wo das Wiederaufleben der plastischen Kunst um die von Plinius angegebene Zeit durch eine Anzahl tüchtiger Meister seinen Ausgang nahm. In den ägyptischen und syrischen Reichen herrschten verwirrte Zustände, Macedonien war von den Römern vernichtet, Sicilien und Großgriechenland in blutigen Kriegen unterworfen, Rhodus' Glanz im Erbleichen begriffen. Griechenland selbst war im Innersten erschöpft und verarmt, kaum mehr im Stande, der Kunst durch die nationalsten aller Werke, die

Ehrenstatuen der Olympischen Sieger, Beschäftigung zu geben. Denn nur wenige Künstler werden uns nach der Zeit Alexander's in diesem Kunstzweige genannt, und von allen Statuen dieser Art, deren die Alten gedenken, fällt kaum der zehnte Theil in die Periode von seinem Tode bis zur Zerstörung Korinths (146 vor Chr.), keine einzige nach derselben. Denn mit dem Verluste des letzten Restes politischer Selbständigkeit erlosch auch jene nationale Sitte, und mit ihr ein bedeutendes Förderungsmittel des Kunstbetriebes in Griechenland *).

Nur Athen war verhältnißmäßig weniger hart von dem allgemeinen Elende betroffen worden; ja es hatte sich sogar der dortige Kunstbetrieb in der Zeit der Diadochen vielfacher Begünstigung erfreut. Zwar war die Zeit nicht mehr, wo die eigenen Geldkräfte und Machtverhältnisse den Athenern wie einst große Kunstunternehmungen erlaubten, und der Thurm der Winde, das einzige Bauwerk aus dieser Zeit, das noch heute erhalten ist, leidet allerdings in seinen Bildwerken keinen Vergleich mit den herrlichen Schöpfungen Perikleischer Zeiten. Aber dafür ward die Kunst von außen her vielfach gefördert. Die Könige von Aegypten und Pergamum hatten sich beeifert, ihre Namen in dem geheiligten Sitze der Bildung und des Kunstruhmes durch Aufführung von Kunstwerken zu verewigen und mit dem Glanze der berühmtesten Hellenenstadt zu verbinden; Syriens mächtiger Herrscher, der von den biblischen Schriftstellern mit Unrecht arg verschrieene Antiochus Epiphanes, hatte aus gleichem Beweggrunde dort den größten und prächtigsten aller Tempel, den des Olympischen Zeus, zu bauen unternommen, dessen Vollendung nur der Tod des prachtliebenden Königs (164 vor Chr.) unterbrach.

Hier in Athen also war immer noch, unterstützt von den unvergleichlichen Denkmälern der vergangenen Zeiten, die Bildungsschule der Plastik, und hier war es denn auch, von wo die Restauration der Kunst und zugleich die Künstler ausgingen, welche dieselbe herbeiführen halfen. Aber das Land und Volk, denen diese Wiederbelebung der Kunst zu Gute

---

*) Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. Th. I., S. 517 — 519.

kam, die Stadt, wo oder doch für welche jene Künstler vorzugsweise arbeiteten, war nicht mehr Athen und Griechenland, sondern Italien, Rom und das Volk der Römer.

Denn jene von Plinius bezeichnete Periode der Kunstrestauration fällt genau zusammen mit der Zeit, in welcher die griechische Kunst bereits in Rom heimisch zu werden und überwiegenden Einfluß zu gewinnen begonnen hatte. Dies ist die Zeit nach dem glücklich beendeten Hannibal'schen Kriege. »Der ältere Scipio, der Besieger Hannibal's,« sagt ein römischer Schriftsteller der ersten Kaiserzeit, »hatte dem Römervolk den Weg zur Herrschaft erschlossen; der zweite, der Zerstörer Karthagos, öffnete ihnen den Weg zum Kunstluxus.« Dies ist eine vortreffliche Bezeichnung. Denn die Geschichte der Kunst bei den Römern ist nicht sowohl eine organische Entwickelung derselben aus dem nationalen Charakter und den natürlichen Anlagen des Volks, als vielmehr eine Geschichte des Kunstluxus, der zu den äußerlichen Bedürfnissen jener Civilisation gehörte, welche die Römer wie die Macedonier ebenfalls nicht von innen heraus durch eigene Geistesarbeit, sondern von außen her durch die Aufnahme griechischer Kulturelemente empfingen. Wir werden in dem nächsten Abschnitte, wo wir an einem Hauptträger der römischen Civilisation die Stellung und das Verhältniß klar machen, welches der gebildete Römer im letzten Jahrhunderte der Republik zur griechischen Kunst einnahm, zugleich den Weg darstellen, auf welchem diese Kunst, im Zusammenhange mit griechischem Wesen, griechischer Bildung und Litteratur, sich Eingang in Rom und das Römerthum verschaffte. Hier haben wir nur die Nachrichten zusammenzustellen, welche uns von dem Betriebe der Kunst in Rom durch griechische Künstler im Laufe der von Plinius bezeichneten Periode jener Restauration der Bildkunst überliefert worden sind.

Aus der Zeit, welche dieser Periode zunächst vorhergeht, kennen wir nämlich keinen einzigen griechischen Künstler, welcher in Rom selbst thätig gewesen wäre. Zwar berichtet Livius häufig von erzenen oder vergoldeten Götterstatuen, welche in Tempeln und heiligen Orten zu Rom auf Staatskosten errichtet, und von silbernen Götterfiguren, welche als Weihegeschenke

nach Delphi geschickt worden. Aber von keinem dieser Werke wird der Künstler genannt, und zu einer Zeit, wo die verehrtesten Götterbilder noch aus Thon gebildet oder aus Holz geschnitzt waren, mochte das von Alters her in Rom geübte einheimische Kunsthandwerk solchen Bedürfnissen leidlich genügen.

Anders war es, als seit dem Hannibal'schen Kriege, in der Zeit bis zur Besiegung Macedoniens, griechische Kunstwerke in großer Anzahl ihren Weg nach Rom gefunden, und erst die Neugier, dann die Theilnahme, Erkenntniß und Bewunderung rege gemacht hatten. Die Aufnahme griechischer Götterkulte sogar mit griechischen Priestern bedingte gleichzeitig die Aufnahme der Götterideale, welche die griechische Plastik erschaffen, und diese wiederum die Verwendung griechischer Künstler, welche theils von Griechenland aus diese Arbeiten lieferten, theils in Rom selbst ihre Werkstätten aufschlugen. Schon im Jahre 186 vor Chr., als Markus Fulvius Nobilior, der in seinem Triumphzuge über Aetolien zweihundertfünfundachtzig Statuen von Erz und beinahe ebensoviel von Marmor aus dem ausgeraubten Königssitze des Pyrrhus ausführte, Rom mit Prachttempeln zu schmücken begann, wird berichtet, daß zahlreiche Künstler aus Griechenland nach Rom berufen wurden. Zu der Zeit aber, von welcher nach Plinius eine neue Periode des Wiederauflebens der Kunst beginnt, finden wir eine ganze griechische Künstlerfamilie in Rom thätig. Es waren dies drei durch Blutsverwandtschaft verbundene Statuenbildner, Timarchides, Polykles und Dionysius, welche im Verein mit dem Rhodier Philiskus, dem Großgriechen Pasiteles und den Bildhauern Heliodorus und Polycharmus die plastischen Werke für die großen Tempelbauten lieferten, mit denen der reiche und kunstliebende Metellus Macedonikus die neue Hauptstadt der Welt ausschmückte. Auch der Architekt, welcher diese Bauten leitete, der Athener Hermodorus, und die Architekturbildhauer Sauros und Batrachos aus Lakonien waren Griechen, und wir sehen also, daß um diese Zeit Rom die Stätte war, wo die bedeutendsten Meister griechischer Kunst sich zu versammeln begannen.

Jene großen Bauten des Metellus waren die Tempel des Jupiter

und der Juno, welche neben einander auf einem ringsum mit Säulenhallen umgebenen Platze lagen. Sie waren die ersten ganz von Marmor errichteten Bauwerke in Rom; denn noch wenige Jahre zuvor hatte der Censor Fulvius Flaccus, um den von ihm erbauten Tempel der Fortuna mit Marmor zu decken, von einem griechischen Tempel in Unteritalien die marmorne Ziegelbedachung räuberisch hinwegnehmen lassen, ein Verfahren, das denn doch selbst seinen raubgewohnten Landsleuten zu stark gewesen war. Polykles arbeitete mit seinem Bruder Dionysius die Jupiterstatue für den Tempel des Gottes, für sich allein eine Juno im Portikus der Oktavia. Auch eine olympische Siegerstatue und eine Bildsäule des Herkules waren von ihm berühmt, und in einem früheren Abschnitte haben wir denselben Künstler bereits als denjenigen kennen gelernt, welchem der zweideutige Ruhm gebührt, den Kunsttypus der Hermaphroditenbildung geschaffen oder vollendet zu haben*). Von Werken seines Sohnes Timokles wird uns unter anderen eine zum Kampfe gerüstete Athene mit dem Bemerken genannt, daß der Schild derselben nach dem der Phidiassischen Athene Parthenos kopirt war. Der Rhodier Philiskus, Bildhauer und Maler zugleich, schuf eine Statue der Venus für den Junotempel, und war außerdem berühmt durch zwei Apollobilder und zahlreiche andere Arbeiten, unter denen uns seine neun Musen, wenn auch nur als Kopien, nach Visconti's Ansicht vielleicht noch in den zu Tivoli gefundenen Vaticanischen Musen erhalten sind. Ebenso ist von Polycharmus seine Venus im Bade in mehreren Kopien auf uns gekommen; von Kleomenes dem Aelteren die Medizeische Venus**), von seinem gleichnamigen Sohne der sogenannte Germanikus des Louvre***), und von Ophelion, der, Maler und Bildhauer zugleich, aus einer berühmten rhodischen Künstlerfamilie entsprossen, wie sein Lands-

---

*) S. Torso. Th. II., S. 110 ff.

**) S. Torso. Th. I., S. 339 ff.

***) S. Torso. Th. I., S. 531.

mann Philiskus in Rom arbeitete, die Statue des sogenannten Sextus Pompejus in derselben Sammlung.

Allein über alle Künstler dieser Zeit hervorragend steht ein Meister da, welcher wohl nicht mit Unrecht der Phidias dieser ganzen Kunstperiode heißen und, wenn irgend einer, den Ruhm beanspruchen darf, der Erste zu sein unter den Regeneratoren der griechischen Bildkunst in Italien. Dieser Mann war

Pasiteles,

früher in den Kunstgeschichten durch die Leichtigkeit der Verschreibung in den alten Handschriften häufig mit Praxiteles verwechselt. Er war von Geburt ein Hellene, aus einer der glänzenden Seestädte Großgriechenlands, doch kennen wir seine Vaterstadt nicht; später erhielt er das römische Bürgerrecht. Groß war die Zahl seiner Werke, doch keins derselben erreichte an Ruhm die Statue seines Jupiter aus Elfenbein und Gold, welche er für den von Metellus erbauten Jupitertempel schuf, und wohl darf man ihn mit anderen großen Meistern seiner Zeit, namentlich mit Apollonius, Nestor's Sohn, den Erneuerer dieser Kunst in Elfenbein und Gold nennen. Vielleicht ist selbst, wie Visconti meint*), der schönste aller unserer Jupiterköpfe, der Otrikulanische, wenn nicht aus der Hand, so doch aus der Schule und nach der Auffassung des Pasiteles hervorgegangen. Schon der Name, den er führte, war altberühmt in der Geschichte der Kunst, denn ein Pasiteles wird uns auch genannt unter den Meistern der Phidiassischen Zeit. Er ist zugleich fast der einzige Künstler dieser Periode, über dessen Persönlichkeit uns wenigstens einige Nachrichten erhalten sind. Seine Werke waren eben so zahlreich als seine Kunstthätigkeit vielseitig. In Marmor und Erzguß war er nicht geschickter als in der Bearbeitung des Silbers und Elfenbeins; und der Fleiß und die Sorgsamkeit seiner Studien, welche von den Alten vorzugsweise gerühmt werden — dili-

---

*) Oeuvres divers. Vol. IV., p. 7—8.

gentissimus artifex wird er von Plinius genannt — zeigen uns in ihm einen Künstler, dem es in einer Zeit, wo die Nachahmung so unendlich verlockende Muster bot, um eigene Auffassung und tiefes Eindringen in die Natur zu thun war. Sein jüngerer Zeigenosse, der gelehrte Römer Varro, meldet von ihm einen Ausspruch, welcher sich auf dieses Streben bezieht. »Pasiteles,« sagt Varro, »nannte die Modellirkunst in Thon die Mutter der Ciselirkunst (Caelatura), des Erzbildens und der Marmorbildhauerei, und obschon er in allen diesen drei Künsten höchster Meister war, unternahm er doch nie die Ausführung irgend eines Werks, ohne es vorher im Thonmodell vollendet zu haben.« Noch zu Plinius' Zeit erzählte man sich, wie sein eifriges Studium der Natur den großen Meister einmal in höchste Gefahr gebracht. Er modellirte eben einen besonders schönen Löwen, den man mit vielen anderen wilden Thieren zum Behuf der Cirkusspiele aus Afrika gebracht hatte, als plötzlich aus einem der benachbarten Käfige ein Panther ausbrach und das Leben des Künstlers in höchste Gefahr setzte. Es ist nicht unmöglich, daß der herrliche lebensgroße Löwe im Palast Barberini *), der, wie Winckelmann sich ausdrückt, diesen König der Thiere in seiner ganzen Großheit zeigt, uns ein Beispiel von dem genialen Naturstudium des großen Künstlers erhalten hat. Hand in Hand mit diesen eigenen schöpferischen Studien ging bei ihm die künstlerische Betrachtung und das historische Studium der älteren Kunstwerke. Pasiteles war sogar selbst Kunstschriftsteller. Er schrieb ein Werk in fünf Büchern »über die ausgezeichnetsten Kunstwerke der Welt«, die er sicherlich nicht durch Beschreibungen Anderer, sondern durch eigene Beobachtung und große Reisen kennen gelernt hatte; und noch Plinius entnahm dieser Schrift einen Theil der kunsthistorischen Notizen, mit denen er sein großes encyklopädisches Werk ausstattete. Mit dem großen Schauspieler Roscius, dem hochgefeierten Lieblinge des römischen Volks und dem Freunde der ausgezeichnetsten Staatsmänner, wie Sulla, Cicero u. A., war auch Pasiteles eng befreundet. Eine in Silber

*) Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 445.

ciselirte Arbeit, die den Roscius als Kind von einer Schlange umwunden darstellte, zählte man zu den Meisterwerken des großen Bildners, der damit, wie Cicero erzählt, ein Ereigniß aus dem Jugendleben seines Freundes verewigte, das von den Zeitgenossen als Vorbedeutung von Roscius' einstigem großen Künstlerruhme betrachtet wurde.

Pasiteles ist zugleich der einzige Künstler dieser Zeit, welcher in Rom eine eigene Schule bildete, die sich noch bis in die zweite Generation nach ihm verfolgen läßt, und deren Mitglieder den Zusatz »Schüler des Pasiteles« als einen Ehrentitel auf ihre Werke setzten. Von einem derselben, dem Stephanos, besitzen wir noch jetzt ein Werk, das diese Inschrift trägt. Es ist eine Athletenstatue der Villa Albani in Rom, vielleicht nur die Kopie des Originals, das seiner Zeit als eine Art Musterfigur im Sinne des Polykletischen Kanon*) gegolten haben muß, da sich allein in der Villa Albani noch zwei Nachbildungen derselben befinden. »Die Haltung ist streng und gemessen, und offenbar darauf berechnet, den ganzen Körper in seinen einfachen und normalen Verhältnissen zu zeigen.« Es scheint, als habe die Schule des Pasiteles darnach gestrebt, eine neue mustergültige Norm menschlicher Gestalt durch die Verbindung der gediegenen Proportionen Polyklet's mit den durch Lysippus eingeführten schlankeren und eleganteren Verhältnissen zu erreichen. Auffällig ist die Kleinheit des Kopfs im Verhältniß zum Körper und eine gewisse Schwäche der unteren Theile zu dem kräftig entwickelten Oberleibe. Werke dieses Künstlers befanden sich in der berühmten Sammlung des Asinius Pollio, eines gelehrten und hochgebildeten Freundes aller Kunst und Wissenschaft zur Zeit des Kaisers Augustus. Noch berühmter ist Stephanos' Schüler Menelaos, der gleichfalls diese Bezeichnung auf ein noch vorhandenes Werk, die berühmte Gruppe Orest und Elektra in der Ludovisischen Sammlung in Rom, als Ehrentitel setzte.

Es ist mißlich, aus verhältnißmäßig so geringen, wenn auch für uns höchst werthvollen Ueberbleibseln Schlüsse zu ziehen für die gesammten Lei-

*) S. Torso. Th. I., S. 287 ff. Brunn. Th. I., S. 597.

stungen der Schule des Pasiteles und für das Ziel, welchem sie nachstrebte. Dennoch bleibt die Ansicht eines neueren Kunstforschers*) beachtungswerth, welcher im Hinblick auf sämmtliche uns überlieferte Nachrichten und auf die beiden letztgenannten Werke, von denen das letztere weiterhin genauer beschrieben werden wird, der Schule, aus der es hervorging, eine selbständige Richtung, und dem Begründer derselben ein bewußtes Streben nach einer solchen zuschreibt. Nach ihm scheint Pasiteles in der That, gegenüber dem ängstlichen Anschließen der gleichzeitigen attischen Künstler an die älteren Muster und dem vorzugweise auf die Lösung schwieriger Probleme gestellten Streben der kleinasiatischen Bildner, nichts Geringeres beabsichtigt zu haben, als eine selbständige Regeneration der Kunst auf der Grundlage sorgfältigen Studiums der Natur und der früheren Leistungen. Während ihm und seiner Schule durch die Werke der alten Meister der Sinn sich läuterte zu dem Adel der Auffassung, dessen Gepräge ihnen aufgedrückt ist, führte ihn sein tiefes und liebevolles Studium der Natur zu jener Einfachheit, Reinheit und Selbständigkeit, welche statt glänzender Effekte die schlichte Naturwahrheit in den Vordergrund stellte. Künstler seines Geistes sind es gewesen, welche durch ihre Werke und ihre Lehre wohlthätig einwirkten auf die vielfach ausgeartete Kunst, und es möglich machten, daß noch in später Zeit Werke geschaffen werden konnten, welche sich nicht unwürdig den Schöpfungen der großen Meister aus den Zeiten der Kunstblüthe Griechenlands an die Seite stellten. Und wenn in der pfadlosen Wüste dieser Periode der alten Kunstgeschichte der divinatorischen Ahnung eine Aeußerung gestattet ist, so möchte ich die Vermuthung wagen, daß das Standbild des Pompejus im Palast Spada (s. Torso. Th. I., S. 528) auf Pasiteles oder seine Schule zurückzuführen sein dürfte.

Als ein solcher Geistverwandter des Pasiteles, mit dem ihn auch Plinius ausdrücklich zusammenstellt, erscheint uns in den kargen Notizen über die Künstlergeschichte dieser Zeit der Bildhauer

---

*) H. Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. Th. I., S. 599—600.

Arkesilaos,

ein kaum minder berühmter Zeitgenosse jenes großen Meisters. Er erlebte noch die glänzenden Tage Cäsar's, und schuf in dessen Auftrage die Tempelstatue einer Venus Genitrix für den Tempel, welchen der weltgebietende Imperator dieser Göttin als seiner Urältermutter errichtete. Die Alten melden, daß am Tage der Einweihung desselben (46 vor Chr.) der Künstler, da er mit seinem Werke nicht fertig geworden war, an dessen Statt das Modell desselben aufstellen und weihen ließ. Er durfte sich dies um so eher erlauben, da seine Modelle wegen ihrer Vortrefflichkeit von den gleichzeitigen Künstlern überaus hoch geschätzt, und nicht minder berühmt ja von den Kunstfreunden fast mehr gesucht waren, als die ausgeführten Werke anderer Meister. Selbst Künstler zahlten für dieselben hohe Summen, und ein römischer Ritter bezahlte das bloße Gypsmodell zu einem Mischkruge, den er arbeiten lassen wollte, mit dreitausend Gulden unseres Geldes. Der römische Schriftsteller Varro, dessen kunsthistorische Schriften voll seines Preises waren, besaß von demselben Meister eine berühmte Marmorgruppe. Es war eine Löwin, von geflügelten Amorinen umspielt, deren einige sie gefesselt hatten, andere sie aus einem Horn zu trinken zwangen, während andere sich bemühten, ihr Schuhe anzulegen, — die ganze Gruppe aus einem Blocke gehauen. Ein anderes Werk, das sich später im Besitz des Asinius Pollio befand, waren Centauren, welche Nymphen auf ihrem Rücken trugen, Gruppen, deren lebhafte Bewegtheit, wie Plinius bemerkt, dem Kunstgeschmacke des leidenschaftlich erregbaren Pollio ganz besonders zusagten; und deren geistreiche Komposition uns in einem Relief der Vaticanischen Sammlung und in den Herkulanischen Wandgemälden noch heute aufbewahrt ist. Ebenso können wir auch noch über die Auffassung des Aphroditeideals in seiner berühmten Venus Genitrix nach mehreren erhaltenen Marmorkopien urtheilen, deren Anzahl zugleich bezeugt, daß das Original in Rom sich großer Berühmtheit erfreute. Umgeben von Reichthum, Ruhm und Glanz,

den edelsten und gebildetsten Römern befreundet, ereilte ihn der Tod fast zu gleicher Zeit mit seinem nächsten Freunde Lucius Lukullus, dem würdigen Sohne des berühmten Kunstfreundes und Lebenskünstlers, demselben, der bei Philippi an Brutus' Seite für die untergehende Republik focht, und gefangen auf Antonius' Befehl grausam ermordet ward. Die Gräuel des Bürgerkrieges und der Tod des Freundes mögen dem liebenswürdigen Künstler das Herz gebrochen haben; denn es findet sich berichtet, daß das letzte Werk, welches Lukullus bei ihm für einen hohen Preis bestellt hatte, die Statue der Göttin Felicitas, durch den Tod beider unvollendet blieb.

In dieselbe Periode der Wiedererneuerung der Kunst, die wir bis auf Cäsar's Tod und den Ausbruch der ihm folgenden blutigen Bürgerkriege ausdehnen, gehören endlich noch drei Künstler römischen Namens, C. Avianius Evander, Coponius und Decius, von denen indessen nur der erste sich der rein griechischen Kunstrichtung jener eben geschilderten Meister anschließt, während die beiden anderen bereits als Vertreter eines römischen Elements in der Bildkunst erscheinen. Evander war von Geburt ein Grieche aus Athen, der von Aegypten als Gefangener nach Rom kam und dort von einem reichen Römer Markus Aemilius Avianus freigelassen, den Namen seines Patrons nach römischer Sitte dem seinigen hinzufügte. Er theilte übrigens dies Schicksal mit vielen griechischen Künstlern seiner Zeit; denn die praktischen Römer raubten mit den Kunstwerken, die sie nach Rom entführten, gelegentlich auch die Künstler, welche das Kriegsgeschick in ihre Hand gab. In den Nachrichten der Alten erscheint er nicht nur als ein beliebter und fruchtbarer Künstler, sondern auch als gesuchter Kunsthändler und Restaurateur beschädigter Kunstwerke. Wir erfahren aus Cicero's Briefen, daß dieser mit ihm in freundschaftlicher Geschäftsverbindung stand, und eine Stelle in den Horazischen Satiren zeigt ihn uns als höchlich geschätzten Bildner auch von Ziergeschirren und Tafelgeräthen. Von seinen zahlreichen größeren Arbeiten wissen wir sonst freilich nichts, als daß Augustus ihm die Restauration einer Diana des Timotheus, eines Zeitgenossen des Skopas

und Praxiteles *), anvertraute, der er einen neuen Kopf aufsetzte.

Wichtiger für die Kunstgeschichte sind dagegen die beiden anderen Künstler römischen Namens, weil sie als die Vertreter zweier Richtungen auftreten, welche als vorwiegend römische Eigenthümlichkeiten angesehen werden können. Zumal gilt dies von dem zuerst genannten, von Coponius, einem Zeitgenossen des großen Pompejus, des Siegers über drei Welttheile, der sich am Vorabende seines letzten Triumphes rühmen durfte, vierzehn Nationen besiegt und dem römischen Weltreiche unterworfen zu haben, und der in der That über vierzehn Nationen seinen dritten großen Triumphzug feierte, welcher, obschon zwei Tage dauernd, dennoch weit nicht hinreichte, all die vorbereitete Prachtschau zu entfalten. Zum Andenken dieses Triumphes ließ er die Standbilder der vierzehn Nationen — Pontus, Armenien, Kappadocien, Paphlagonien, Medien, Kolchis, Iberien, Syrien, Albanerland, Kilikien, Mesapotamien, Phönizien, Judäa und Arabien — durch den Bildhauer Coponius ausführen, und bei dem von ihm erbauten Theater aufstellen. So begegnen wir hier denn in der römischen Kunst zuerst jenen Idealportraitstatuen besiegter Barbarenvölker, wie sie als eins der eigenthümlichsten Erzeugnisse römischer Kunst selbst noch zu Trajan's Zeit kurz vor dem Untergange der alten bildenden Kunst in hoher Vortrefflichkeit geschaffen wurden. Der römische Nationalstolz fühlte sich geschmeichelt durch solche Darstellungen, die fast alle eroberten Städte, Länder und Ströme der Welt als Personen in der weltgebietenden Roma versammelten, wie der staunende Quirite schon in frühen Zeiten es geliebt hatte, bei den Triumphen der sieghaft heimkehrenden Feldherren die Abbildungen von Städten und Ländern mit aufgeführt zu sehen. »Zu den Nationen« nannte das Volk den Portikus des Augustus, wo eine Reihe solcher Völkerstatuen prangte. Es ist bedeutungsvoll, daß es ein Künstler römischer Nationalität war, dem die Kunstgeschichte diese ersten Statuen besiegter Barbaren zuschreibt. Aus seiner Schule wird der Künstler hervorgegangen sein, von dessen Hand

*) S. Torso. Th. I., S. 324.

wir heute noch die Statue der Thusnelda und die Köpfe des Thumelikus und der Ramis besitzen, und kaum zu bezweifeln ist es, daß Coponius ganz im römischen Geiste zu jenen Werken die Portraitzüge der im Triumphe aufgeführten Fürsten und Fürstinnen jener Völker benutzt haben wird, deren Namen uns Plutarch, vielleicht nach jenen Statuen, aufbehalten hat.

Wie Coponius als der erste Vertreter jenes historischen Realismus erscheint, welcher für die unter römischem Einflusse neuaufblühende Bildkunst als charakteristische Eigenthümlichkeit gelten darf, so tritt uns ein anderes Element derselben, die Richtung auf das Kolossale, welche kaum ein Jahrhundert später unter Nero ihren höchsten Gipfel erreichen sollte, in der Nachricht über den zweiten national-römischen Bildhauer Decius entgegen. Diese Nachricht, welche uns Plinius aufbehalten hat, besagt Folgendes. Auf dem Kapitol bewunderte man unter den zahllosen Kunstdenkmälern, mit deren Schmuck es überladen war, auch zwei Kolossalköpfe aus Erz, von denen der eine ein Werk des Chares, der andere eine Arbeit des Decius war. Wir wissen, daß Chares, der Künstler des rhodischen Kolosses, unter den Kolossalbildnern des Alterthums den ersten Rang behauptete. Um so mehr Wahrscheinlichkeit hat daher die Vermuthung, daß der Konsul Publius Lentulus, der beide Werke dem großen Nationalheiligthume als Weihegeschenk darbrachte, in patriotischem Sinne die Arbeit eines vaterländischen Künstlers dem Werke des berühmtesten griechischen Kolossalbildners zum Vergleich gegenüberzustellen beabsichtigte. Und in der That sehen wir, daß solche Vergleichung gemacht wurde, und daß sich, wie Plinius berichtet, als Resultat derselben das Urtheil der Kenner ergab: daß der Römer zwar dem Griechen bei diesem Wettstreite nachstehe, doch so, daß trotzdem noch sein Werk als das eines sehr schätzbaren Künstlers erscheine und mit Recht bewundert werde. Wenn man bedenkt, daß sich in Rom allein an hundert Kolossalwerke des Chares befanden, so spricht jenes Urtheil überaus zum Vortheil seines römischen Nacheiferers, der somit wohl als der berühmteste Vertreter des rhodischen, aus Lysippus' Schule hervorgegangenen Kolossalstyls der Plastik angesehen werden kann.

Schon die hier von uns aufgezeigte Reihe bedeutender Künstler, welche fast alle während eines und desselben Jahrhunderts in Rom thätig waren, kann beweisen, daß dort in jener Periode ein überaus reges Kunstleben herrschte und Werke von hoher Vortrefflichkeit geschaffen wurden. Dazu müssen wir uns erinnern, daß zwei der edelsten Kunstwerke unserer Sammlungen, der Vaticanische Torso und die Medizeische Venus, jener von Apollonius, Nestor's Sohn, diese von dem Athener Kleomenes, in ihrer Ausführung derselben Zeit angehören, und daß der erstgenannte von diesen Meistern selbst vor der Aufgabe nicht zurückschrak, in seinem kolossalen Jupiter aus Elfenbein und Gold, den er auf Cäsar's Geheiß für den Kapitolinischen Tempel schuf, mit Phidias zu wetteifern. Fassen wir alle diese Umstände zusammen, und erwägen wir dazu die Höhe der Bildung, auf welcher Rom in diesem Zeitalter stand, den überschwänglichen Reichthum seiner fürstengleichen Bürger, welcher der emporwachsenden Kunstliebe und Kennerschaft eben so wie dem Stolze und der Eitelkeit, der Ruhm- und Prunkliebe unermeßliche Mittel darbot, die begeisternde Wirkung endlich, welche die ungeheuren Erfolge seiner großen Kriegshelden und Staatsmänner, eines Aemilius Paullus und Scipio, eines Marius und Sulla, Pompejus und Cäsar, auf die zu Rom heimisch gewordene und glänzend beschäftigte Kunst üben mußten, — so werden wir begreifen, daß in der That von jenem Zeitpunkte an, wo die römische Nation ihre Herrschaft über Italien hinaus auf die beiden übrigen Welttheile auszudehnen begann, eine neue Periode, eine Restauration der alten Bildkunst beginnen mußte.

Ehe wir jedoch zur Betrachtung derjenigen Kunstdenkmäler übergehen, welche uns aus dieser Periode nachweisbar noch erhalten sind, haben wir uns zur richtigeren Würdigung des römischen Kunstlebens das Verhältniß klar zu machen, in welchem die gebildeten Römer in der Blüthezeit dieser Restaurationsperiode zur Kunst und den Künstlern standen, und zugleich den Weg anzugeben, auf welchem sie zu diesem Verhältnisse gelangt sind.

VI.

Cicero und sein Verhältniß zur Kunst.

Kunstgeschmack und Kunstbildung in Rom seit dem zweiten Hannibal'schen Kriege.

Römische Kunsträubereien.

Cäsar und die Kunst.

Cicero und sein Verhältniß zur Kunst.

Das Verhältniß der gebildeten Römer im letzten Jahrhunderte der Republik zur bildenden Kunst und ihren Werken erkennt man am besten aus den Schriften des Mannes, der die römische Bildung und Litteratur dieser Zeit am vollständigsten in sich vereint und in den bei Weitem zahlreichsten Werken wiederspiegelt. Dieser Mann ist Markus Tullius Cicero, der größte Redner, der feinste Stylist, der klarste Denker seiner Nation. Als Staatsmann der verhängnißvollsten Epoche römischer Geschichte in der höchsten Stellung thätig, Provinzen mit souveräner Machtvollkommenheit verwaltend, Heere kommandirend, große Staatsprocesse führend, dabei der fruchtbarste Schriftsteller in fast allen Gattungen der Darstellung, der gelehrteste Kenner griechischer und römischer Litteratur, stand er doch in seinem Verhältnisse zur bildenden Kunst keineswegs über dem Niveau der meisten gebildeten Römer seines Standes und seiner Zeit. Er war weder Kunstenthusiast, wie gar manche andere seiner Zeitgenossen, noch auch nur vorzugsweise Kunstkenner. Er versichert sogar selbst beides ausdrücklich. Aber gerade deshalb ist er ganz

besonders geeignet, uns eine Vorstellung zu geben von der Art und Weise, wie sich im Durchschnitt das römische Leben seiner Zeit zu der bildenden Kunst und ihren Werken verhielt. Er hatte auf seinen Reisen durch Griechenland wie durch die ganze griechische Welt der Inseln und Kleinasiens die bedeutendsten Werke der großen griechischen Künstler gesehen, und ein wiederholter längerer Aufenthalt in Athen hatte auch seine Kenntniß der alten Meisterwerke griechischer Kunst bereichert. Wie er überhaupt die höchste Achtung vor den alten Griechen hatte, die er als das Muttervolk der Kultur verehrte, dessen Leistungen auch er die eigene Bildung zu verdanken gern bekannte, so hing er namentlich an Athen mit herzlicher Liebe. So oft er dorthin kam, waren ihm die herrlichen Baudenkmäler und Kunstwerke dieser Stadt, wie er einmal an seinen Busenfreund Attikus schreibt, eine Quelle immer neuen Genusses, und er dachte wiederholt daran, dort seines Namens Gedächtniß durch den Bau einer Säulenhalle an der Akademie zu verewigen. Denn die unwürdige Schmeichelei der damaligen Athener, welche ihm zu diesem Zwecke irgend ein schon vorhandenes Kunstwerk durch eine Inschrift dediciren wollten — eine damals und später allgemein geübte Unsitte, — war ihm nicht minder widerwärtig, als die kunsträuberische Habgier, mit welcher seine Landsleute ihr Ansehen und ihre hohen Stellungen in den Rom unterworfenen Provinzen dazu benutzten, die kostbarsten Werke der bildenden Kunst sich unentgeltlich oder für Spottpreise anzueignen. »Es ist höchst ehrenvoll,« schreibt er einmal an seinem Bruder Quintus, »in Asien drei Jahre lang mit der höchsten Gewalt bekleidet gewesen zu sein, ohne daß eine Bildsäule, ein Gemälde, eine Vase oder sonst ein Kunstwerk deine fleckenlose Redlichkeit und Selbstbeherrschung dir zu rauben vermochte.« Und dieser Bruder war obenein Poet und Kunstliebhaber, und Kunstplünderei der bezeichneten Art etwas ganz Gewöhnliches!

Den meisten Sinn besaß Cicero, als ächter Römer, für die Baukunst. Mit dem in Rom lebenden griechischen Architekten Kyros, der selbst römischer Bürger und ein angesehener und reicher Mann war, stand er in freundschaftlichem Verhältnisse. Cicero selbst war praktischer Bau-

verständiger. Die Anlage von Landhäusern, ihre Einrichtung und Ausschmückung bilden einen stehenden Gegenstand der Correspondenz mit seinem Bruder, und hier zeigt sich der große Redner, Schriftsteller und Staatsmann zugleich als praktischer Architekt vom feinsten Kunstgeschmacke. Auch versagt er sich selbst dies Zeugniß nicht. Die Kunstgärtnerei wie die Ausschmückung der Wandelgänge mit Skulpturwerken besorgt und beaufsichtigt er für den Bruder auf dessen Villen, während ihm selbst für den Kunstschmuck seiner eigenen Landhäuser, deren er eine ziemliche Anzahl besaß, besonders sein Freund Attikus hülfreich zur Seite stand. Attikus war nämlich neben seiner tiefen historischen Gelehrsamkeit zugleich ein großer Kunstfreund und Kunstkenner, und leistete seinen Freunden als solcher vielfältige Dienste. So war ihm Pompejus dankbar dafür verpflichtet, daß er in dessen neuerbautem Theater die Anordnung und Aufstellung der plastischen Kunstwerke geleitet hatte. Auch Fabius Gallus, ein anderer Freund und überaus feiner Kunstkenner, wie ihn Cicero nennt, wurde von dem Letzteren häufig zu Rathe gezogen.

Obgleich nichts weniger als zu den reichen Römern seiner Zeit gehörig, liebte Cicero doch geschmackvolle Pracht in der Ausstattung seiner Villen und Landhäuser, und hatte namentlich große Freude daran, Bibliotheken und Hallen, Gymnasien und Ruheplätze derselben mit Werken der bildenden Kunst auszuschmücken. Auch seine Stadtwohnung, ein Haus auf dem Palatin, wo die Großen wohnten, das er mit vierthalb Millionen Sesterzien (gegen 200,000 Thaler) erkauft hatte, war mit Werken der Kunst reich geschmückt, und als der wilde Clodius dasselbe nach Cicero's Verbannung ausrauben ließ, ehe er es der Erde gleichmachte, wanderten zahlreiche Statuen und Gemälde, Marmorsäulen, künstlich gearbeitete Prachtthüren und Tafelwerk in das Haus des Konsuls Piso als Lohn für die Hülfe, die dieser bei der Vertreibung des besten Patrioten von Rom geleistet hatte. Auch seine Villen zu Tuskulum und Formiä, welche dasselbe Schicksal traf, hatten ihm viel gekostet; denn hier hatte er Alles vereinigt, was einem geistreichen uud kunstsinnigen Staats-

manne das Landleben verschönern konnte. Hier war es ja auch, wo allein der vielbeschäftigte und vielgeplagte Mann, wie er so rührend bekennt, wenigstens auf kurze Tage seines Lebens froh wurde. Seine Briefe an den Attikus enthalten zahlreiche Aufträge für die Besorgung solchen Kunstschmucks seiner lieben Rast- und Ruhesitze. Bald sind es Hermenbüsten für sein Tuskulanisches Gymnasium, bald Deckenbilder, Erzstatuen und Brunnenverzierungen, bald Götterstatuen und andere Bildsäulen zum Schmuck der Villen, die Attikus zum Theil selbst aus Athen ihm besorgen muß. Er hat daran die höchste Freude, und empfiehlt dem kunstverständigen Freunde solche Anschaffungen für ihn nicht minder eifrig als die bibliothekarischen Ankäufe, wenngleich ihm diese letzteren freilich vor Allem am Herzen lagen. Aber auch für jenen Kunstschmuck seiner Landhäuser war ihm kein Geld zu viel, und er selbst nennt einmal diese Lust an plastischen Kunstwerken eine seiner Liebhabereien. Großentheils waren es allerdings wohl nur Kopien berühmter älterer Werke, dergleichen von Athen aus noch in späterer Zeit zum Handel oft in ganzen Schiffsladungen versendet wurden. Aber es kommen doch Fälle vor, wo Cicero sogar für dergleichen Kunstwerke hohe Summen zahlte. »Für den Preis, schreibt er einmal an einen Kunstfreund, um den du für mich ein einziges Bildwerk gekauft hast, hätte ich mir in Terracina eine Villa als Absteigequartier kaufen können.« Er war befreundet mit einem der berühmtesten Bildhauer damaliger Zeit, mit dem oben erwähnten Griechen Avianius Evander, der zugleich Kunsthandel in Rom betrieb, und stand mit demselben in Briefwechsel über Anschaffung von Kunstwerken. Im Ganzen hielt sich indeß seine Liebhaberei für die Werke der bildenden Kunst in den Grenzen, welche das Bedürfniß des architektonischen Schmucks, sowie die Freude an Portraitbildern zur Erinnerung an berühmte Persönlichkeiten der Geschichte und Litteratur, nebenher auch die Beschränktheit seiner Mittel, derselben setzten, während reiche Verschwender, wie sein Gegner, der verrufene Clodius, der auf sein Haus und dessen künstlerische Ausstattung die ungeheure Summe von fünfmalhunderttausend Thalern unseres Geldes verwendete, einen ganz anderen Aufwand trieben. Dagegen steigerte

sich seine Neigung für Kunst und Kunstwerke mit seiner zunehmenden politischen Lebensmüdigkeit. Vorzüglich war es die Malerei, für welche er, nach seinem eigenen Geständnisse, noch mehr als für die Plastik Sinn und Neigung besaß *) — ein sehr charakteristischer Zug für die gemüthvolle Weichheit seiner ganzen Natur —, und es ist bezeichnend für die feine Empfindung und für sein tiefes Gefühl der Schönheit eines Kunstwerks, wenn er einmal den Schmerz über die politische Erniedrigung, zu welcher der von ihm so hochverehrte Pompejus herabgesunken war, nicht kräftiger ausdrücken zu können meint, als dadurch, daß er seine tiefe Betrübniß mit derjenigen vergleicht, »welche ein Apelles empfinden würde, wenn er seine Koische Venus, oder ein Protogenes, wenn er seinen Jalysos durch Sudlerhände beschmiert und verunstaltet erblicken müßte.«

Man pflegt überhaupt mit großem Unrechte auf die Römer und ihr Verhältniß zur bildenden Kunst wie auf Barbaren herabzusehen, die für dieselben weder Sinn noch Geschmack besessen hätten. In Cicero haben wir einen Mann, der weniger als viele seiner Zeitgenossen auf seine Kunstliebe Gewicht legte, einen Staats- und Geschäftsmann, den Beruf und Neigung an ganz verschiedenartige Interessen knüpften, einen Schriftsteller, unter dessen zahlreichen Werken nicht ein einziges sich mit der bildenden Kunst historisch und ästhetisch beschäftigt; und doch finden wir bei ihm eine Kenntniß der alten Kunstgeschichte und ihrer Werke, und ein richtiges Urtheil über beide, wie wir sie in gleichem Verhältnisse nur selten bei einer ähnlichen Persönlichkeit unserer Zeit antreffen dürften. Denn dieser selbe Mann ist es, dem wir neben Plinius und Quinctilian den größten Theil unserer Kunde über den Styl der verschiedenen griechischen Künstler auch der älteren Zeit verdanken. Seine Beurtheilungen der alten berühmten Meister der Plastik, eines Kanachos, Kalamis und Myron, stimmen durchaus mit dem überein, was wir aus anderen Quellen über den Styl dieser Künstler wissen; und über einen Meister wie

*) Si quid generis me istiusmodi delectat, pictura delectat. Epp. ad famil. VII., 23.

Polyklet stand sein Urtheil sogar in einem gewissen Gegensatze zu dem Geschmacke und der Kritik seiner Zeit. Die strengen Verhältnisse, der ruhige Ernst und die Würde in den Gestalten dieses Künstlers erschienen ihm als das Höchste der Kunst *), während diese Eigenschaften dem durch die üppigere Weichheit der Praxitelischen Schule gefesselten Geschmacke seiner Zeitgenossen minder zusagen mochten. Ueberhaupt zeigt er sich uns in seinen Schriften durchaus als einen feinen Kenner der alten Kunst, und seine Bücher über Geschichte und Theorie der Beredtsamkeit sind voll von Zügen, welche dafür Zeugniß geben. Er kennt genau die verschiedenen Style, welche sich im Entwickelungsgange der griechischen Kunst ausbildeten; er kennt das Verhältniß der einzelnen großen Meister zu einander und die ihnen gebührende Rangstufe in der Kunstgeschichte, und er benutzt beides nicht selten, um daraus treffende Vergleiche und erklärende Parallelen mit der Geschichte der Beredtsamkeit zu entnehmen. Die Schriften aber, in denen dies geschieht, waren für das große gebildete Publikum, für junge und alte Staatsmänner und Redner, mit einem Worte für Leser bestimmt, welche keineswegs etwa vorzugsweise als Kunstfreunde oder Kunstkenner gelten wollten. Selbst bei diesem Publikum also durfte er auf Verständniß zählen, wenn er von dem eigenthümlichen Stil eines Kalamis, Kanachos, Myron, Phidias und Polyklet, und von dem verschiedenen Kunstwerthe der großen griechischen Maler Zeuxis, Polygnot, Timanthes, Echion, Nikomachos, Protogenes und Apelles sprach, wenn er die älteste lateinische Bearbeitung der Odyssee mit einem Dädaleischen Bildwerke, oder des alten römischen Dichters Nävius Gesänge vom punischen Kriege mit einer Arbeit Myron's verglich. Wie viele Staatsmänner unserer Zeit dürften von sich und ihren Lesern das Gleiche zu rühmen haben?

Selbst die Sprache in Cicero's wissenschaftlichen Schriften ist voll von Kunstausdrücken und Vergleichungen, die von der Technik der Maler-

---

*) Man sehe Cicero's Schrift: Brutus, cap. 18, und Brunn, Geschichte der griech. Kunst I., S. 231.

und Bildhauerkunst entnommen sind, und es bedarf nur einer flüchtigen Lektüre seiner rhetorischen Werke, um sich davon durch vielfache schlagende Beispiele zu überzeugen. Besonders gilt das von der Malerei, für welche Kunst Cicero, wie schon bemerkt, vorzugsweise Sinn und Empfänglichkeit besaß. Ausdrücke wie »Kolorit«, »Farbentöne«, Aufsetzen der »Lichter«, »Zeichnung«, »Farbenskala«, um nur einige zu nennen, finden sich sehr häufig auf die Beredtsamkeit und die Leistungen der Redner übertragen; und wenn er die Folgen des bequemen Sichgehenlassens bei seinem großen Rival, dem berühmten Redner Hortensius, mit dem Einschlagen und Nachdunkeln der Farben in alten Gemälden vergleicht, so ist das, dünkt mich, verbunden mit anderen ähnlichen Zügen, ein Beweis, daß ihm Interesse und Kenntniß der Kunst nahe zur Hand waren *). Seinen feinen Sinn für Farbe beweist namentlich eine gelegentliche Aeußerung in der Schrift vom Redner, wo er im Gegensatze zu dem blendenden, mannigfaltigen, auf den ersten Augenblick hinreißenden Kolorit der neuen Gemälde, den nachhaltig fesselnden Reiz hervorhebt, welchen die gedämpfteren und einfacheren Farben in den alten Gemälden auf den Beschauer üben, während das Auge desselben durch jene bunte Pracht leicht übersättigt und abgestumpft werde **). Aus solchen Bemerkungen spricht der gebildete Kenner und Freund der Kunst.

Als ein solcher aber muß Cicero und mit ihm das Publikum seiner Schriften durchaus gelten, auch wenn er selbst ausdrücklich dagegen Protest erheben sollte. Dies thut er nämlich in der That da, wo es ihm paßt, jene hochmüthige Verachtung geltend zu machen, mit welcher das bildungsfeindliche Altrömerthum, das selbst damals noch in seinem Volke stark vertreten war, auf Alles, was griechische Kunst und Wissenschaft hieß, herabzusehen liebte. Cicero selbst erzählt, daß zur Zeit, da er noch

*) Brutus. §. 320.

**) De Orat. III, 25, §. 98. Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? quae tamen, etiamsi adspectu nos ceperunt, diutius non delectant: quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur.

Knabe war, sogar diejenigen großen Redner und Staatsmänner, welche die gründlichsten Studien griechischer Philosophie, Litteratur und Wissenschaft gemacht hatten, diese ihre Bildung und Kenntnisse vor dem großen Publikum ihrer Nation sorgfältig zu verbergen suchten, ja sogar sich den Anschein der Verachtung aller solcher Studien zu geben liebten. In seinem großen Werke vom Redner läßt er den berühmten Staatsmann und Redner Antonius sich über diese Art von umgekehrter Heuchelei ganz offen erklären. Griechische Wissenschaft, Litteratur und Doktrin standen nämlich bei den überwiegend auf das Praktische gerichteten, aller Spekulation abholden Römern in demselben Rufe, wie heutzutage etwa bei unseren Praktikern das doktrinäre Professorenthum und die »Ideologie« unserer Zeiten. Antonius erklärt daher auch ganz naiv: er habe zwar insgeheim und unter der Hand wirklich die so tiefe und gehaltreiche griechische Litteratur und Wissenschaft studirt, denn das Gegentheil sei ihm doch gar zu »bestialisch« vorgekommen; aber er habe es zugleich sein Lebenlang für klug gehalten, jenem Widerwillen seiner Nation Rechnung zu tragen und in seinen öffentlichen Reden auch das leiseste Zeichen zu vermeiden, daß er sich jemals mit solchen »griechischen Dingen« beschäftigt habe, um nicht an Autorität bei seinem Volke zu verlieren.

Das war nun freilich nicht mehr ganz so schlimm zu Cicero's Zeit; aber es war doch von dieser ächt römischen Abneigung und Verachtung gegen Litteratur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft — wie sie ja auch bei unseren praktischen Staatsmännern, Militärs und Geschäftsleuten nichts weniger als selten ist — genug übrig geblieben, um auch den gebildetsten aller Römer zuweilen zu einer ähnlichen Heuchelei zu veranlassen. Feinere griechische Litteratur- und Kunstbildung war eine Art von Freigeisterei, deren Genuß man in Rom geheim hielt, wenn man ein praktischer Staatsmann war, und nicht etwa ein Attikus, der solchen Neigungen lieber die ganze Staatskarrière opferte, und sein Lebenlang eben nur römischer Ritter blieb. Schon in seinen eigenen wissenschaftlichen Schriften entschuldigt Cicero zuweilen die Parallelen und Vergleiche, welche er aus der Geschichte der bildenden Kunst entnimmt, mit irgend einem Zusatze,

der es ausdrücklich hervorhebt, daß diese Dinge freilich an Werth und Wichtigkeit weit unter seinem Gegenstande, der Beredtsamkeit, stehen. Ganz anders aber stellt sich die Sache, wenn er als öffentlicher Redner, als Anwalt oder sonst als praktischer Staatsmann auftritt und vor dem versammelten Volke spricht. Wir besitzen noch die Reden gegen den berüchtigten Kunsträuber Verres, den Cicero als Anwalt der Sicilier wegen zahlloser Erpressungen, unter denen geraubte Kunstwerke obenan standen, vor Gericht zog und zur Verurtheilung brachte. Verres hatte es in Sicilien nicht gerade viel schlimmer getrieben, als viele andere römische Provinzialgouverneure vor und nach ihm, deren Verfolgung kein Cicero betrieb. Seine Räubereien in Sicilien beliefen sich freilich auf die ungeheure Summe von zwei bis drei Millionen unseres Geldes. Aber dennoch entschloß sich ein Mann wie Hortensius, den Cicero selber hochachtete, zur Vertheidigung des Angeklagten vor Gericht, und viele Männer vom höchsten Adel standen auf seiner Seite. Verres war dabei nach seines Gegners eigenem Zeugnisse in der That ein Kunstenthusiast, deren es damals viele in Rom gab, und rühmte sich dieses seines Enthusiasmus für die bildende Kunst, den seine Freunde eine Krankheit, die beraubten Sicilier freilich Diebsgelüst nannten *). Er war wirklich, was auch sein Ankläger sagen mag, ein feiner Kenner, und bezeichnete alle diejenigen, die es nicht waren, und denen Interesse und Sinn für Kunst und Kunstwerke abging, als »armselige Idioten«. Sein Ankläger selbst hat uns, freilich in entgegengesetzter Absicht, einen merkwürdigen Zug von des Mannes Kunstleidenschaft aufbehalten. Als der Proceß bereits im Gange und ein verurtheilender Ausgang so gut wie gewiß war, sah man ihn am Feste der Cirkusspiele im Hause eines vornehmen Römers in zahlreicher Gesellschaft ganz unbefangen sich der begeisterten Bewunderung der dort zu Ehren des Festes ausgestellten zahlreichen und kostbaren

*) Venio nunc ad istius, quemadmodum ipse vocat, studium, ut amici ejus morbum et insaniam, ut Siculi latrocinium. Verrin. IV., 1.

Kunstschätze hingeben. Auch ist es ein charakteristischer Zug, daß dieser wunderliche Mann als Märtyrer seines Kunstenthusiasmus zur Zeit der Triumviralproskriptionen im hohen Alter seinen Tod fand. Denn Antonius ließ ihn hinrichten, um sich einiger Kunstwerke zu bemächtigen, die jener ihm zu überlassen sich standhaft geweigert hatte.

Im Gegensatze nun zu solcher enthusiastischen Kunstkennerschaft sucht Cicero in seiner Anklageschrift, die er für das große Publikum schrieb und herausgab, sich selbst als einen völligen Idioten, als einen Menschen darzustellen, dem alle solche Kunstkenntnisse und Kunststudien als »Narrenspossen« (nescio quid nugatorium) gälten. Er geht darin so weit, daß er mehr als einmal thut, als wisse er von griechischer Kunstgeschichte eigentlich kein Wort, ja als seien ihm selbst die Namen der größten Künstler, wie Polyklet und Praxiteles (die ihm doch so wohlbekannt waren!), völlig fremd, und ihm erst durch die nothwendige Vorbereitung auf diesen Proceß bekannt geworden. Er spielt dabei geradezu Komödie, wenn er sich diese Namen von seinen Zeugen soufflieren läßt, oder wenn er behauptet, daß die damals mit ungeheuren Preisen bezahlten Meisterwerke solcher Künstler für ihn gar keinen Werth hätten.

Aber diese hier zur Schau getragene Verachtung der bildenden Kunst der Griechen war absichtliche Heuchelei. Sie sollte seine altrömische Strenge und Schlichtheit hervorheben gegen die wahnsinnige und verbrecherische Kunstliebhaberei des Angeklagten; sie sollte den Ankläger als einen Mann von altem Schrot und Korn vor dem Publikum erscheinen lassen, dem Ehrenhaftigkeit mehr gelte als alle Kunstbildung. Diese erheuchelte Verachtung der Kunst wird widerlegt durch Cicero's eigene Bekenntnisse in seinen anderen Schriften, in denen er sogar zuweilen als Aesthetiker und Kunstphilosoph auftritt.

Hier ist nun freilich auch seine schwache Seite. Sein principloser Eklekticismus ist durchaus ohne das feste Fundament einer sicheren theoretischen Grundanschauung. Darum ist er bald Idealist, wenn er über Phidias und die höchsten Meisterwerke der plastischen Kunst dem Plato nachspricht: daß das wahrhafte und vollendete Kunstwerk von dem Künst-

ler nach einem Ideale gebildet werde, das nur in seinem Geiste Leben hat, während ihm in der Wirklichkeit der Natur nichts völlig entspricht und entsprechen kann; — bald sinkt er von der Höhe solches Platonischen Idealismus hinab in jene rohe, mechanisch-atomistische Anschauungsweise, die einen Zeuxis das Bild seiner berühmten Helena aus den verschiedenen Schönheiten von fünf der schönsten Jungfrauen zusammensetzen läßt. Ja wir ertappen ihn sogar unmittelbar nach jenem trefflichen Worte über Phidias, »daß dieser hohe Meister aus der Tiefe der ihm innewohnenden Schönheitsidee seine Athene Parthenos und seinen olympischen Jupiter geschaffen habe,« auf der wunderlichen, fast ans Alberne streifenden Behauptung: »es gebe kein vollendetes Kunstwerk, da der Beschauer selbst beim Anblick der herrlichsten Werke eines Phidias immer noch mit seiner Vorstellung über dieselben hinausgehen und sich noch schönere, noch vollendetere Werke denken könne.« Aber zu diesem letzteren Irrthume führte ihn ein falscher Vergleich der bildenden mit der Redekunst. Er sah sich am Schlusse einer langen ruhmvollen Rednerlaufbahn zu dem Geständnisse gezwungen, daß alle seine Leistungen, die theoretischen wie die praktischen, hinter seinem Ideale des vollkommenen Redners und der vollkommenen Beredtsamkeit zurückgeblieben, und machte von der eigenen Stimmung, aus der dies Bekenntniß hervorging, eine falsche Anwendung auf die Ideale der bildenden Kunst.

Dagegen finden wir an anderen Stellen seiner Schriften wieder über Kunst und Kunsttechnik die treffendsten Urtheile und Bemerkungen. So läßt er in dem großen Werke »vom Redner« den Crassus, eine der Personen, welche den Dialog führen, den Satz aussprechen: »Nur eine Malerei giebt es und eine Bildhauerkunst, dennoch giebt es nicht etwa nur einen Bildhauer, nur einen Maler, den wir vollkommen nennen dürfen. Myron, Polyklet und Lysippus waren alle drei vollendete Meister der Plastik, obschon alle drei wesentlich unter einander verschieden, und doch möchte der Kenner keinen von ihnen anders wünschen, als er in seinen Werken erscheint. Zeuxis, Aglaophon, Apelles sind jeder für sich vollendete Meister in der Malerei, und doch unter sich himmelweit ver-

schieden.« Mit dieser Bemerkung, die Cicero auch auf das Gebiet der Poesie überträgt, wo er von den römischen Dichtern Ennius, Pacuvius und Attius und von den drei großen griechischen Tragikern Aeschylos, Sophokles und Euripides dasselbe sagt, ist die Vielgestaltigkeit des Schönen und der Kunst in der Erscheinung und die Berechtigung der Eigenthümlichkeit des schaffenden Künstlers, das was wir in der Aesthetik Styl und Charakter nennen, ausgesprochen. Nicht minder bedeutsam und richtig sind seine Ansichten über das Verhältniß des Zweckmäßigen und Nützlichen zum Schönen. Beide Begriffe sind ihm verbundene, sich entsprechende. Es ist, sagt er, die innere Nothwendigkeit der Sache, die in ihrer entsprechendsten Erfüllung die Schönheit als nothwendige letzte Konsequenz im Gefolge hat, und er weist dies nach für die bildende Kunst in der schönheitvollen Gestaltung der Säule und des Tempelgiebels *), durch deren künstlerisch vollendete Form das dem Wesen nach bloß einem äußeren Zwecke Dienende so frei und selbständig erscheine, daß es selbst als ein Schönes, als freies Kunstwerk vor uns hintrete. Für Cicero ist die Gesundheit nicht nur in der Natur selbst eine Bedingung der wahren Schönheit menschlicher Leibesbildung. Er trägt diese Anschauungsweise auch über auf das Gebiet der bildenden Kunst, und gab, wie wir sahen, der gesunden Kraft und würdevollen Anmuth Polyklet's, im Gegensatze zu vielen seiner Zeitgenossen, den Vorzug vor der üppigen Weichheit jener Bildungen, welche aus der Praxitelischen Schule hervorgingen. Er hat endlich den würdigsten Begriff von der Erhabenheit des Schönen und der Kunst über das materiell und praktisch Nützliche. Er möchte lieber ein einziges Meisterwerk der Beredtsamkeit seines großen Landsmannes Crassus geschrieben haben, als zweimal die Ehre eines Triumphs genießen. Aber er beschränkt solchen Idealismus nicht bloß auf die vorzugsweise römische Kunst der Beredtsamkeit. »Wenn's auf den Nutzen ankäme,« meint er, »so wär es freilich für die Athener auch wichtiger, gutes Fach- und Dachwerk an und auf ihren Wohnhäusern zu

---

*) Vergl. Torso I., S. 98.

haben, als das herrlichste Bild der Minerva aus Gold und Elfenbein zu besitzen. Aber doch möchte ich lieber Phidias sein, als der allervollkommenste Zimmermeister. Nicht wie viel einer nützt, sondern wie viel einer ist, giebt den Ausschlag. Auch sind vortreffliche Bildner und Maler stets eine große Seltenheit, während es an Handwerkern und Arbeitern nie fehlen kann.« Gemahnt das nicht wie jener berühmte Ausspruch Goethe's: »daß es mehr Noth thue, das Schöne zu fördern, das Wenige hervorbringen und Alle bedürfen, als das Nützliche, das Viele zu schaffen fähig sind und Keiner entbehren kann«? Und klingt nicht in dem, bei einem Römer uns so wunderbar überraschenden Worte: non quantum quisque prosit, sed quanti quisque sit, ponderandum est *), ein Ton jenes stolzen Schiller'schen Idealismus, der da sagen mochte:

Adel ist auch in der sinnlichen Welt; gemeine Naturen
Zahlen mit dem, was sie thun, edle mit dem, was sie sind.

Auch in einzelnen, beiläufig hingeworfenen Bemerkungen anderer Art erscheint Cicero als ein Mann von nicht gemeiner Einsicht in Sachen der Kunst. Daß ein plastischer Künstler auch ein tüchtiger Zeichner und Maler sein müsse, versteht sich ihm von selbst. »Jeder Kenner,« sagt er **), »wird es sofort einem plastischen Kunstwerke ansehen, ob der Meister desselben zeichnen und malen kann oder nicht, wennschon der Plastiker bei der Arbeit des Bildens selbst die Schwesterkunst nicht in Anwendung bringt.« Ein andermal äußert er sich eben so einsichtig über die Studien der Künstler im Vergleich zu denen des Redners. »In allen Künsten,« meint er, »komme es vor Allem immer darauf an, daß der Künstler das Hauptsächlichste und Schwierigste sich zu eigen mache. Der Maler, der Auge und Hand im Darstellen der menschlichen Gestalt geübt und ihre Structur und Bildung sich ganz zu eigen gemacht hat, wird den Menschen in jeder Statur und in jedem Alter darzustellen im Stande

*) »Nicht wie viel Einer nützt, sondern wie viel einer ist, giebt den Ausschlag des Gewichts.«

**) De Oratore I., cp. 16.

sein, auch ohne daß er dazu bei verschiedenen Meistern seiner Kunst in die Lehre gegangen ist. Denn alle Unterweisung kann sich immer nur auf das Allgemeine, Generelle beziehen. Wer im Stande ist einen Löwen oder Stier vollendet zu malen, wird an der Darstellung anderer Vierfüßler nicht scheitern, und der große Polyklet fand sicherlich keine Schwierigkeit, als er seinen Herkules in Thon modellirte, ihm auch das Löwenfell oder die Hyder beizugeben, obschon er weder das eine noch die andere darzustellen besonders gelernt hatte *).«

Derselbe Römer endlich, der den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk so wohl empfand, der die große Kluft, welche den Künstler vom Handwerker scheidet, so aufrichtig anerkennt, er widerspricht zugleich entschieden dem noch heutzutage uns oft genug begegnenden anmaßlichen Vorurtheile: daß nur der Künstler über Kunstleistungen richtig urtheilen könne. Er will, daß die Kunst populär sei im edlen Sinne. »Alle Kunst,« sagt er einmal, »hat ihren Ausgang genommen von der innersten Natur des Menschen, und sie hat nichts geleistet, wenn sie nicht durch ihre Werke diese innerste Menschennatur bewegt und erfreut. Nicht bloß Künstler sind die richtigen Kunstkritiker; denn zwischen Machen und Urtheilen ist ein Unterschied, und das richtige Gefühl für das Schöne des Kunstwerks ist unabhängig von der Fähigkeit des Selbsthervorbringens.« Aber freilich vergißt er nicht hinzuzusetzen, daß das Gefühl für das Schöne, auch wenn es angeboren sei, der Ausbildung durch Aufmerksamkeit und Uebung bedarf, und daß, wer ein Werk der Plastik und Malerei richtig würdigen (probare) will, sehen lernen muß **).

Mich dünkt, diese Proben reichen hin, zu beweisen, daß die römische Bildung, wie sie sich in Cicero ausspricht, Geschmack, Sinn und Interesse für die bildende Kunst und ihre Werke besaß, und daß die Römer der letzten republikanischen Jahrhunderte, wenn ihnen auch die produktive

*) De Orat. II., 16.

**) De opt. gen. orat. cp. 4.

Fähigkeit versagt war, doch der griechischen Kunst und ihren Werken gegenüber nichts weniger als Barbaren waren.

Cicero's Schriften sind auch reich an anderen Notizen zur Kunstgeschichte. Wir erfahren durch ihn, daß Maler Schriften über ihre Kunst verfaßten, daß die griechische Litteratur überhaupt eine Fülle von Schriften über die bildende Kunst und ihre Werke, ja sogar zahlreiche Monographien über einzelne Meisterwerke der Malerei und Bildhauerkunst besaß. Wir vernehmen aus seinem Munde, daß noch zu seiner Zeit das besiegte und geknechtete Volk der Hellenen mit einer Liebe an seinen Kunstwerken, dem Vermächtniß einer schöneren und glücklicheren Zeit, hing, die selbst des Römers Herz zur Theilnahme rührt *), wenn er sich auch vor seinem Volke den Anschein geben muß, als sei er selbst erhaben über solche »Schwäche«. »In der That,« sagt er einmal in der letzten Rede gegen den Kunsträuber Verres, »ist der Genuß und das Entzücken wahrhaft wunderbar, welches die Griechen an jenen Dingen, die wir gering achten, empfinden. Unsere Vorfahren ließen ihnen daher, wenn sie unsere Bundesgenossen wurden, diesen Besitz gern in seinem ganzen Umfange, um durch seine Pracht und seinen Glanz die Großmuth unseres politischen Protektorats zu verherrlichen. Denen aber, die sie sich als zins- und dienstpflichtige Unterthanen unterwarfen, gönnten sie doch jene Dinge, an denen des Griechen Herz hängt, während sie uns minder werthvoll erscheinen, als Trost und Versüßung ihrer Knechtschaft. Was meint ihr,« fährt er fort, »würden die Rheginer Alles thun, ehe sie auf ihre berühmte Venus aus Marmor verzichteten, die Tarentiner, ehe sie ihre Europa auf dem Stier, ihren Satyr und ihre anderen berühmten Kunstwerke hergäben? Welche Opfer würden die Thespier bringen, um ihren Amor, die Knidier um ihre Marmorstatue der Venus, die Koër um ihre Venus des Apelles, die Ephesier um ihren Alexander, die Kyzikener um ihren Ajax und ihre Medea, die Rhodier ihren Jalysos, die

---

*) Man vergleiche folgende Stellen: de Orat. II., 9. 38.; in Verrem IV., cp. 56., cp. 59. und vor allen cp. 60.

Athener ihre Marmorstatue des Bacchus oder Myron's berühmte erzne Kuh sich zu erhalten? — Ich könnte,« fährt er fort, »wenn dazu hier der Ort wäre, dies Verzeichniß noch bei den zahlreichen Städten von Griechenland und Asien ins Unendliche fortsetzen.« Man sieht also, daß der römische Staatsmann, troß seiner erheuchelten Geringschätzung dieser Dinge, doch über alle berühmten Werke griechischer Kunst sehr gut unterrichtet ist.

Die Theilnahme und Freude seiner römischen Zeitgenossen an berühmten Werken griechischer Bildkunst war aber in der That viel größer, als Cicero in jener für das große Publikum bestimmten Parteischrift gelten lassen will. Er selbst giebt zu, daß in Rom von den Kennern und Kunstliebhabern (studiosi harum rerum) ungeheure Summen für Kunstwerke bezahlt wurden, daß solche Kunstliebhaberei dort sehr verbreitet war, und daß der Kunsthandel eine bedeutende Industrie ausmachte. Schon Winckelmann hat es angemerkt, daß in Rom damals plastische Kunstwerke, obschon sie in ungeheurer Anzahl vorhanden waren, dennoch theurer bezahlt wurden, als zu seiner Zeit, wo die Zahl derselben verhältnißmäßig so äußerst gering war *). Verres hatte einen sicilischen Kunstfreund gezwungen, ihm einen Cupido von Praxiteles in Marmor für den Spottpreis von vierhundert Denaren (kaum hundert Thaler Preußisch) zu verkaufen. Der geringste Schuster in Rom hielt solchen Kaufpreis eines Praxitelischen Werks für das, was er war, für erzwungen durch die schnödeste Gewaltthätigkeit; denn keinem Römer war, wie Cicero selbst sagt, der hohe Werth eines solchen Kunstwerks unbekannt, und das große Publikum der Zuhörer, an welches sich der Ankläger jenes Kunsträubers wendet, stand in dieser Beziehung jedenfalls weit über der großen Masse des unsrigen. Cicero konnte es daran erinnern, »daß bei einer Auction ganz kürzlich erst ein kleines Erzbild für 120,000 Sestertien (etwa 6800 Thaler Preußisch) verkauft worden war, und daß er, wie sie wohl wüßten, Leute nennen könne, die gern dieselbe Summe oder noch

*) Kunstgeschichte VII., 2. 22.

mehr dafür gezahlt hätten. Der geringste römische Quirit also kannte wenigstens die Namen der großen griechischen Meister, und hatte eine Vorstellung von dem hohen Werthe, in welchem ihre Werke bei den Kennern standen. Und wie wäre dies auch anders möglich gewesen in einer Stadt, wohin seit fast anderthalb Jahrhunderten aus allen Theilen der civilisirten Welt des Alterthums eine Unzahl herrlichster Werke der bildenden Kunst zusammengeschleppt und zu Jedermanns Schau in Tempeln und Hallen, in den Basiliken, den Bazars der Römer, wie auf Plätzen und Straßen aufgestellt waren; wo es allgemeine Sitte war, daß Magistrate an den Staatsfesten, die sie dem Volke auf ihre Kosten gaben, berühmte Kunstwerke von nah und fern zusammenbrachten, ja einzelne hochgefeierte Meisterwerke sogar von griechischen Besitzern entliehen, um durch öffentliche Ausstellung derselben auf dem Forum oder in den großen Versammlungshallen den Glanz ihrer Feste zu erhöhen! Cicero selbst erzählt, daß der Aedil C. Claudius zu solchem Behufe den berühmten Praxitelischen Amor von einem Kunstfreunde aus der griechischen Stadt Messana (Messina) entlieh, und ihn nach dem Feste sorgfältig zurückbringen ließ. Es war dasselbe Kunstwerk, welches bald darauf der räuberische Verres dem Besitzer entriß. Dieser Eigenthümer, ein reicher Grieche Heius zu Messina, besaß eine ausgezeichnete Sammlung von Meisterwerken plastischer Kunst, deren Besuch er mit der größten Liberalität seinen Mitbürgern täglich gestattete. Außer jenem Praxitelischen Kupido von Marmor waren die Juwele derselben: ein Herkules aus Erz von Myron und Polyklet's berühmte Kanephoren *); und »kein Römer,« sagt Cicero,« kam nach Messina, der nicht die Gelegenheit benutzte, sie zu sehen.«

Es gab in Rom sogar schwärmerische Verehrer für die bildende Kunst, die schon der Name eines der großen griechischen Meister, wie Cicero sagt, »himmelhoch entzückte« **). Zu solchen gehörte selbst Hor-

*) Vergl. Torso, Erster Theil.

**) In Verrem III., 2.: Haec praeclara artificum nomina, quae isti in coelum ferunt. Die so verächtlich bezeichneten isti sind Verres und andere Kunstfreunde.

tensius — der größte römische Redner neben Cicero, sein vieljähriger Rival und im Processe gegen Verres sein Gegner. Verres hatte ihn nicht bloß mit Geld, sondern auch durch Ueberlassung eines kostbaren Kunstwerks, einer bronzenen Sphinx, gewonnen, was dem Cicero Gelegenheit zu einem seiner sarkastischen Witze gegen den berühmten Redner gab *), dessen glänzende Villen mit den erlesensten Werken bildender Kunst geschmückt waren, und der auf seinem Tuskulanischen Landsitze für ein theuererkauftes Kunstwerk, des Malers Cydias »Argonauten,« ein eigenes Tempelhaus erbaut hatte. Zu ihnen gehörte auch jener römische Ritter aus dem Geschlechte der Junier, dem der Volkswitz nachsagte, daß er sich in eine der Thespiaden des Kleomenes, des Schöpfers der Medizeischen Venus, sterblich verliebt habe. Diese Statuengruppe hatte Mummius aus Thespiä geraubt; ein Lucullus entlieh sie von ihm, um den von ihm erbauten Tempel der Glücksgöttin am Einweihungsfeste zu schmücken, und betrog ihn darum, indem er den Platz, wo sie stand, konsekrirte, so daß sie der Eigenthümer ohne Verletzung der Religion nicht wieder hinwegnehmen konnte. Der berühmte Varro, Roms größter Gelehrter, liebte gleichfalls die Kunst, und stand in Verbindung mit den besten Künstlern der Ciceronischen Zeit. Auch der große Cäsar war ein leidenschaftlicher Kunstfreund und geschmackvoller Kenner, der für werthvolle Statuen und Gemälde ungeheure Summen verwandte, und selbst der finstere Verschwörer Brutus hatte Freude an Werken der bildenden Kunst.

Die Liebe zur Kunst und der Genuß an ihren Werken waren bei den Römern jener Zeit selbst ins Privatleben eingedrungen. Plastische Kunstwerke als Schmuck von Privatwohnungen sinnvoll aufgestellt und geschmackvoll geordnet, waren in den beiden letzten Jahrhunderten der römischen Republik nichts Seltenes, und mit Unrecht stellt man sich zuweilen vor, daß die Plastik nie bei den Alten zum Zimmer-

---

*) »Ich verstehe solche Räthsel nicht!« rief Hortensius bei dem Zeugenverhöre Cicero's aus. »Du solltest doch,« erwiderte dieser, »da du ja die Sphinx bei dir im Hause hast!«

schmuck gedient habe. Cicero vergleicht einmal in seinem großen Werke »vom Redner« den rasch hingeworfenen Vortrag eines der Männer, die in jenem Dialoge ihre Gedanken über das Ideal des Redners austauschen, mit einem reichen und wohlversehenen Hause, »dessen Ausstattung an reichen Teppichen und Silbergeräth, prächtigen Gemälden und Statuen aber nicht geschmackvoll und wohlgeordnet an den passenden Orten aufgestellt, sondern in Winkeln und Kisten versteckt und verpackt sei.« Lucull benannte seine Speisesäle nach den Hauptkunstwerken, die dort aufgestellt waren. Bildnisse von Freunden oder geliebten Verwandten in Marmor und Erz schmückten die Gemächer gebildeter und vornehmer Römer nicht minder, wie berühmte Kunstwerke älterer griechischer Meister. Scipio Africanus, der Besieger Hannibal's, stellte das Bildniß des Dichters Ennius auf unter den Denkmälern seines eigenen Geschlechts, dessen Ruhm jener in seinen Gesängen gefeiert hatte. In Zeiten politischer Stürme war es gefährlich, das Bildniß eines Hauptes der unterliegenden Partei zu besitzen, und zu Cicero's Zeit kostete es dem Sextus Titius das Leben, als man in seinem Hause ein Bildniß seines Freundes, des berüchtigten Saturninus, entdeckte. Daß man Werke der Skulptur und sogar Götterbilder als Zimmerschmuck verwandte, beweisen selbst alte Gemälde. Unter den Pompejanischen Wandgemälden befindet sich eins, das die Hochzeit des Numidierkönigs Massinissa mit der schönen Sophonisbe darstellt. Die Figuren haben halbe Lebensgröße. Drei Säulen tragen den Plafond, und Statuen, unter denen ein bronzener Apollo, schmücken den Saal *). Als die größte aller gekrönten Schauspielerinnen, Kleopatra, den feinsten aller Menschen zu gewinnen suchte der Besiegten Feindin zu schonen, sah Augustus in dem Zimmer, wo sie ihren Sieger empfing, die Portraitstatuen und Gemälde seines Vaters Cäsar, ihres ersten Geliebten, aufgestellt, damit die Erinnerung sein Herz zur Milde rühre. In der ersten Kaiserzeit gehörten plastische Kunstwerke zum nothwendigen künstlerischen Ameublement eines reichen Privathauses. »Nackte

*) S. Visconti, Icon. gr. II., S. 412—416.

Marmorstatuen und irgend ein berühmtes Werk Euphranor's oder Polyklet's« durften, wie Juvenal sagt, nicht fehlen. Augustus küßte täglich das Marmorbild seines geliebten frühverstorbenen Enkels, der als Amor gebildet sein Schlafzimmer schmückte *), und selbst Tiber liebte es, seine Wohnung mit Meisterwerken griechischer Plastik zu verzieren, wobei er, wie wir früher erzählten, sogar einmal mit dem Volke Roms in Konflikt gerieth, das Lysipp's berühmten Apoxyomenos selbst von dem allmächtigen Weltgebieter nicht der Oeffentlichkeit entziehen lassen wollte.

Cicero selbst nennt uns freilich nur den Namen eines einzigen großen plastischen Künstlers seiner Zeit. Es war jener Euander, mit dem er selbst befreundet war. Aber es gab deren weit mehrere, die zum Theil noch berühmter waren. Unter ihnen obenan stand der vortreffliche Arkesilaos, den ein Varro bewunderte und ein Lucullus mit seiner Freundschaft ehrte.

---

*) Torso I., S. 500.

Kunstgeschmack und Kunstbildung in Rom seit dem Hannibal'schen Kriege.

Das im vorigen Abschnitt geschilderte Verhältniß der gebildeten Römer zur griechischen Kunst finden wir schon ein Jahrhundert vor der Ciceronischen Zeit, ja es läßt sich verfolgen bis zurück in die Zeiten, wo Roms Feldherren noch mit Hannibal und Karthago um die Weltherrschaft rangen. Unter diesen Feldherren strahlt vor allen hervor in leuchtender Heldengestalt Marcus Marcellus, der erste Besieger des »grimmen« Puniers, Roms Schwert genannt, weil ihm wie keinem anderen Einzelnen Rom seine Errettung verdankte aus höchster Noth und Gefahr der Republik. Aufgewachsen in Kriegen und Schlachten, wie alle Glieder des römischen Adels seiner Zeit, auf die Plutarch das Homerische Wort anwendet, daß ihnen Zeus auferlegt habe:

Früh von der Jugend Beginn bis spät ins Alter zu müh'n sich
Unter des Kriegs Drangsalen, bis todt hinsinket ein jeder —,

war Marcellus dennoch griechischer Bildung, Litteratur und Sprache bis zur begeisterten Achtung vor den Meistern derselben ergeben, und nur der Mangel an Muße war Schuld daran, wie Plutarch sagt, daß er selbst darin nicht Bedeutendes leistete. Er war zugleich bewundernder Freund

und Kenner der bildenden Kunst. Er zuerst entführte die Meisterwerke dieser Kunst aus dem eroberten Syrakus und dessen Tempeln zur Verherrlichung seines Triumphes und zum Schmuck der Hauptstadt. »Bis dahin,« sagt Plutarch, »besaßen und verstanden die Römer nichts von zierlichen und geschmackvollen Werken, und hatten keinen Sinn für solche das Auge bezaubernde Anmuth der Kunst. Das republikanische Rom, des kriegsgewaltigen Ares Heiligthum, war nur gefüllt mit fremdartigen Waffen und bluterrungenen Kriegstropäen. Um so mehr staunte das Volk dem neuen Schauspiel, und Marcellus erntete Beifall bei ihm mit der so griechisch hold ansprechenden Augenweide heiterster Verschönerung der Stadt.« Dagegen die altrömische, nationale, bildungsfeindliche Partei des Adels, an deren Spitze der alte Cato stand, machte dem Marcellus daraus einen bitteren Vorwurf, dessen wörtlicher Ausdruck noch heute nachklingt in den Berichten der alten Schriftsteller. »Damit wurde der Anfang gemacht,« so klagt Livius, »die Bewunderung griechischer Kunstwerke in Rom einzuführen;« und es ist uns, als hörten wir Cato's, des starren Altrömers, eigene Worte, wenn Plutarch zu jener Schilderung weiter hinzusetzt: »den Marcellus aber traf doppelter Tadel von Seiten der »Väter«, der Altrömer: daß er die Stadt weltverhaßt mache, in welcher er nicht nur Menschen, sondern selbst Götter als Kriegsgefangene zum Schaugepränge aufführe, und daß er ein Volk, das bisher nur gewöhnt war, den Pflug oder das Schwert zu führen, ein Volk ohne Kenntniß und Sinn für verfeinerten Lebensgenuß und sinnende Beschaulichkeit, verwandeln helfe in ein Volk von Städtern, das sich gewöhne, über Kunst und Künstler lang und breit zu schwatzen und einen ganzen Theil des Tages mit Kunstbeschauung und Kunstgefasel hinzubringen.« Der erste Vorwurf war religiöse Heuchelei; der zweite war die Hauptsache. Alle Bildung und Humanisirung hat befreiende Kraft; darum sahen die Aristokraten von damals so gut wie ihre Nachfahrer von heute mit scheelen Augen auf jeden Fortschritt des Volks in Bildung und Humanität.

Anders dachte Marcellus und die Partei, der er angehörte. Er kehrte sich nicht an jene Tadler, zumal da das Volk ihm Beifall gab; ja,

er rühmte sich vielmehr, wie Plutarch sagt, gegen Griechen, daß er seine Landsleute gelehrt habe, Griechenlands bisher nicht verstandene Schönheitswunder zu schätzen und zu verehren.

Nicht der Unwissende hieß und galt den Hellenen in ihrer Blüthezeit als ein Barbar, sondern der Ungebildete. Kenntniß und Gelehrsamkeit konnte auch der Barbar besitzen, ein Hellene aber ward er erst durch Bildung. Das spricht Isokrates aus, der berühmte Redner Athens, der Zeitgenosse Plato's, wenn er in seiner Festrede auf die Verdienste seiner Vaterstadt sagt: »Der Name Hellene ist weniger ein Merkzeichen der Abkunft als der Gesinnung, und die, welche Theil haben an unserer Bildung, heißen mit mehr Recht Hellenen, als die, welche nur Theil haben an unserer Abstammung.« Im letzten Jahrhunderte der Republik galt Rom selbst den griechischen Schriftstellern nicht mehr als eine barbarische Stadt. Wie Hellas der römischen Macht, so hatte Rom der griechischen Bildung in Kunst und Wissenschaft gehuldigt, und wie der römische Dichter singt:

Seinen wilden Besieger besiegte Hellas, und brachte
Bildung dem bäurischen Rom.

Als Horaz also sang, da nannte freilich schon ein griechischer Schriftsteller, Dionys von Halikarnaß, Rom eine hellenische Stadt, und zwar die humanste von allen. Aber die griechische Bildung war schon zur republikanischen Zeit weit tiefer eingedrungen in Rom, als man gewöhnlich glaubt. Schon der alte Cato, der den Sokrates nur einen Schwätzer und Jugendverführer nannte, und wie Plutarch sagt, aller griechischen Muse und Wissenschaft Hohn sprach, stand mit seiner Feindschaft gegen dieselbe in den Augen der großen Mehrzahl seiner gebildeten Standesgenossen als ein Sonderling da, und ein Marcellus durfte unbekümmert um seinen Tadel sich griechischer Kultur und griechischen Schönheitssinnes rühmen. Cato, der den Geist einer neuen Zeit mit Polizeimaßregeln und Ausweisungen bannen wollte, sah in der hellenischen Bildung das Verderben Roms. »Diese Ueberfüllung mit griechischer Wissenschaft und Kunst wird Rom die Herrschaft kosten,« lautete sein Wahlspruch. Aber

gerade dies Wort bezeugt, wie viel Boden jene Kultur bereits in Rom gewonnen hatte. Mußte er doch selbst sich dazu verstehen, in seinem Alter noch Griechisch zu lernen! Plutarch aber, der jenes Wort anführt, bemerkt dazu vortrefflich: »Die Zeit hat Cato's Prophezeiung Lügen gestraft; denn gerade als Rom jeder hellenischen Wissenschaft und Kunst befreundet war, stand es zugleich auf dem höchsten Gipfel seiner weltbeherrschenden Macht.«

Mit der glücklichen Beendigung des Hannibal'schen Krieges hatte sich das frühere Verhältniß der Römer zu dem Griechenthum wesentlich geändert. Wenn die Römer sich früher darauf beschränkten, Sprachen und Erfindungen der Griechen zu praktischen Zwecken sich anzueignen, so gewannen jetzt griechisches Wesen und griechische Bildung mehr und mehr Einfluß auf alle Lebenskreise der römischen Nation. In Poesie, Verskunst und Beredtsamkeit, in Bau- und Bildkunst, in Sitte, Geschmack, Familie und Religion schmeichelte sich ein griechisches Element ein, und verdrängte allmälig mit der alten Herbigkeit und Rohheit des Lebens freilich auch die alte strenge Zucht, die Einfalt und Genügsamkeit der Sitten. Das Bedürfniß eines reicheren geistigen Lebens machte sich geltend, seitdem eine fortgesetzte Berührung mit der griechischen Kultur den Geschmack erweckt hatte an jenen Früchten der Erkenntniß, von denen kein Volk und kein Einzelner kostet, ohne eine innere Umwandlung zu erfahren. Rom hatte nach und nach alle anderen Völker Italiens latinisirt, nur die Griechen nicht. Griechische Civilisation, griechische Sprache, Sitte und Kunst waren und blieben herrschend in Süditalien, zumal in Apulien, und fanden von dort aus selbst ihren Weg nach Rom. Der heftigste Kampf des Altrömerthums, das Sitte und Glauben der Väter gegen den eindringenden Hellenismus zu wahren suchte, blieb auf die Dauer erfolglos.

Die römische Poesie hellenisirte sich zuerst. Ein Dichter der Ciceronischen Zeit singt deshalb:

Als es Hannibal bezwungen, nahte mit beschwingtem Schritt
Sich im Kriegsgewand die Muse der Quiriten hartem Volk.

Der römische Dichter Ennius, ein Italiker von griechischer Abkunft und Bildung, führte hellenische Formen, Rhythmen und Kompositionsweise ein in die poetische Litteratur. Er hielt sich und ward gehalten für den römischen Homer, wie sich Klopstock für den deutschen Homer hielt und galt, mochte der Abstand auch noch so gewaltig sein, der hier wie dort Leistung und Anspruch trennte. Die von Ennius für das Epos eingeschlagene Richtung setzte sich fort im ernsten und komischen Drama; in jenem durch Ennius' Landsmann Pacuvius, in diesem durch die Komödiendichter Statius, Cäcilius und Terenz. Römische Geschichtschreibung nach griechischen Mustern, und selbst, zum Aerger Cato's und der Nationalen, in griechischer Sprache, verdrängte die alte Schlichtheit der früheren chronikenartigen Aufzeichnung, und sogar die griechische Wissenschaft in Heilkunde, Rhetorik und Philosophie fand ihren Weg in das römische Leben.

Ebenso auch die griechische Kunst. Zwar überwog die Architektur mit ihren Nutzbauten noch bei den Römern die Bildkunst, von deren Ausübung in Rom selbst um diese Zeit wenig berichtet wird. Aber an Marcellus' Beispiele sahen wir, daß Kunstliebe und Kunstkennerschaft um diese Zeit bereits zu den Erfordernissen eines gebildeten Mannes gehörten. Ein zweites, noch lehrreicheres Beispiel bietet uns sein großer Zeitgenoß, Aemilius Paullus, der Besieger und Eroberer des macedonischen Reichs, der Sohn jenes gleichnamigen Konsuls, der bei Cannä den Heldentod starb. Er war von altem Adel, aber geringem Vermögen, ein trefflicher Feldherr, gleich geachtet als Mensch und Staatsmann, an Sittenreinheit, Unbestechlichkeit und Schlichtheit des Wesens ein Römer von altem Schrot und Korn, und zugleich ein Mann, der keineswegs unbedingt einstimmte in die moderne Weise der hellenisirenden Partei seiner Zeit. Aber dennoch war er ein Freund edler hellenischer Bildung und von aufgeschlossenem Sinn auch für die bildende Kunst. Man sah ihn während der Waffenruhe Griechenland bereisen, um dessen Kunstwerke kennen zu lernen, und vernahm von seinen Lippen jenes bewundernde Wort über den Olympischen Zeus des Phidias: dieser Meister allein

habe es in Wahrheit verstanden, dem Ideale Homer's würdigste Gestaltung zu verleihen *). Als er seinen Triumph über das besiegte Macedonien feierte, berief er den Maler Metrodor von Athen, um denselben durch bildliche Darstellungen zu verherrlichen und zu verewigen, zugleich aber auch für den Triumphzug selbst die Anordnung der dem Volke vorzuführenden Kunstwerke zu leiten. Sein ganzes Haus war ein Sitz solcher ächten Bildung. Als er Macedonien bezwungen hatte, nahm er von den unermeßlichen Schätzen des Königs Perseus nichts für sich, und ließ alles Gold und Silber, ohne es auch nur eines Blicks zu würdigen, den Quästoren für die römische Staatskasse überantworten. Aber die reiche Bibliothek erlaubte er seinen Söhnen mit sich zu nehmen; denn sie waren, wie er selbst, Freunde der griechischen Litteratur und sorgfältig in griechischer Bildung erzogen. Nicht nur Grammatiker, Philosophen und Lehrer der Redekunst hatte er für sie in sein Haus berufen, sondern auch tüchtige Meister der Plastik und der Malerei unterwiesen sie in beiden Künsten, und der Vater nahm selbst, wie Plutarch erzählt **), so oft es ihm die Geschäfte erlaubten, an ihren Uebungen Theil. Daß ein Römer, ein Kriegs- und Staatsmann ersten Ranges zu jener Zeit so die bildende Kunst in den Kreis des häuslichen Unterrichts seiner Familie zog, ist fürwahr kein geringes Zeichen für die Schätzung, deren sich schon damals die Kunst in Rom erfreute. Sicherlich stand er damit nicht allein, wenn auch in unseren Quellen sich kein weiteres Beispiel findet. Das beweisen die zornigen Ausfälle des alten Cato gegen solche Kunstliebhaberei seiner Zeitgenossen und Landsleute.

Selbst die Lebensstellung der Künstler in den beiden letzten Jahrhunderten des republikanischen Roms war mit Nichten so gering, ihr Stand mit Nichten so niedrig geachtet, als man wohl immer noch behaupten hört. Mochte immerhin ein Cato und seine Genossen auf Poeten und Künstler wie auf Landstreicher und niedere Handwerker

---

*) S. Torso I., S. 159.

**) Plutarch, Leben des Aemilius Paullus. Kap. 6.

herabsehen, mit denen zu verkehren sich schlecht schicke für einen römischen Kriegs- und Staatsmann. Die überwiegende Gegenpartei theilte diese Ansicht nicht. Die Scipionen, die Flaminine, die Fulvier und viele Andere lebten und verkehrten gern mit Schriftstellern und Dichtern, griechischen wie römischen. Ein Schauspieler sogar, der berühmte Roscius, durfte sich des Umgangs und der Hochschätzung der Besten seiner Zeit erfreuen; und wir haben schon oben gesehen, daß die hochgestelltesten Männer des letzten Jahrhunderts der Republik auch bildende Künstler unter ihren Befreundeten zählten. Die Malerei galt überdies für eine nationale und ehrenhafte Kunst, die zu betreiben selbst eines römischen Bürgers aus adligem Geschlechte nicht unwürdig geachtet ward. Die in Rom lebenden Künstler waren ferner, soweit wir wissen, zum Theil freie Bürger, die, wie Cicero's Freund, der Bildhauer Euander, selbst Freigelassene hatten. Sie waren auch, wenigstens die an Kunst und Ruf bedeutenden, keine armen Schlucker, sondern reiche Leute; denn der Kunsthandel, welchen sie größtentheils mit betrieben, warf viel Geld ab, und auch ihre eigenen Arbeiten wurden ihnen gut bezahlt. Ein Alexandrinischer Maler, der um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zu Rom lebte, konnte sogar dem vertriebenen Könige seines Heimathlandes Ptolemäus Philometor in seinem Hause Gastfreundschaft bieten; und wenn es auch der Senat eine politische Unschicklichkeit achtete, daß ein König Aegyptens »bei einem Maler« logirte, und als es bekannt ward, sich beeilte, dem königlichen Flüchtlinge eine Staatswohnung anzuweisen, so spricht das doch keineswegs gegen den Wohlstand und die sociale Stellung des Künstlers, dessen Haus der vertriebene König, der selbst ein Kunstfreund war, aufgesucht hatte. Zwei griechische Künstler, Demophilos und Gorgasos, Bildhauer und Maler von großem Rufe, die den Römern den Tempel der Ceres ausgeschmückt, durften sich dessen in griechischen Inschriften rühmen, die ihre Namen an der Fronte des Tempels verewigten. Das geschah in den ersten Jahrhunderten der römischen Republik. Als die Stadt Ardea schon römisch geworden war, verliehen die Bürger derselben einem griechischen Künstler, dem Maler Kleoetas,

zum Lohn für seine Arbeiten im Tempel der Juno, das Bürgerrecht. Solch eine Ehre war eine seltene höchste Auszeichnung, und ein Römer aus dem Plautischen Geschlechte mußte, damit sie erwiesen werden konnte, den Künstler zuvor durch Adoption in sein Geschlecht aufnehmen *). Der tapfere Reiterfeldherr und Pontifex Servilius Geminus, der Freund und Geistesverwandte des Aemilius Paullus, eine Natur im Styl des alten Blücher, ebenso schlagfertig im witzigen Wort bei der Tafel wie mit dem Schwert in der Feldschlacht, hielt es nicht für zu gering, am Tische eines berühmten Malers zu Rom als heiterer Gast zu sitzen und zu scherzen **). Der große Redner Crassus besaß zwei kostbare Becher mit trefflichen Bildwerken von der Hand des berühmten Mentor; aber er bediente sich ihrer nimmer zum wirklichen Gebrauche, »aus Ehrfurcht vor der Kunst«, wie Plinius erzählt.

Seitdem den Römern der Sinn für griechische Kunst aufgegangen war, sehen wir sie beschäftigt, aus den eroberten Städten die vorzüglichsten Kunstwerke nach Rom zu führen, als glorreiche Siegesbeute. Aber es wird nicht gemeldet, daß sie zerstörten statt zu rauben, wie dies selbst die Macedonier thaten, als sie, im Kriege gegen die Aetoler, zu Thermon, der Bundeshauptstadt, mehr als zweitausend Bildsäulen umstürzten und verstümmelten.

---

*) Vergl. Sillig zu Plin. h. n. 35. cp. 10. p. 73.

**) Macrob. Saturnal. II., cp. 2. erzählt: beim Lucius Mallius, der für den ersten Maler in Rom galt, speiste Servilius Geminus einmal zur Nacht. Mallius hatte sehr häßliche Söhne, und darauf anspielend sagte sein Gast: »Du bist ein besserer Maler als Bildner, Freund Mallius.« Darauf dieser: »Natürlich! ich bilde im Dunkeln, und male bei Tageslicht.« — Ich erlaube mir, in Servilius den Zeitgenossen des Aemilius Paullus zu sehen.

Die Kunsträubereien der Römer.

Das Verhältniß der Römer zu den Werken der griechischen Kunst hat drei verschiedene Stadien durchlaufen. Zuerst raubten sie dieselben als Kriegsbeute und benutzten sie als Siegstropäen zum Schmucke Roms und seiner Heiligthümer. Dann lehrte sie der Besitz den Kunstwerth derselben erkennen und schätzen, und endlich sie als Muster bewundern und theilweise nachahmen.

Man hat die Römer häufig und hart verklagt wegen ihrer Kunsträuberei. Aber sie sind nicht die Erfinder dieser barbarischen Sitte, deren Beispiel noch in unseren Tagen dieselbe Nation gegeben hat, welche sich als die Meisterin anzusehen liebt in der Civilisation, Humanität und Bildung des modernen Europas. Schon die Perser waren den Römern darin vorangegangen, als sie Griechenland *), und ebenso die Karthager, als sie das hellenische Sicilien überschwemmten. Der große Scipio, der Zerstörer Karthagos, gab den sicilischen Städten viele herrliche Kunstwerke

---

*) S. Torso Th. I., S. 480.

zurück, welche ihnen die Karthager geraubt hatten; darunter jenen berühmten ehernen Stier, ein Werk des Erzgießers Perilas oder Perillos, der, weil er brüllend dargestellt war, Veranlassung gab zu jener Sage von der Grausamkeit des Tyrannen Phalaris von Agrigent. Ja bei den Griechen selbst fehlt es nicht an ähnlichen Beispielen solcher Wegführung von Werken der bildenden Kunst aus den Städten ihrer besiegten Feinde hellenischen Stammes.

Dieser Brauch, der nach den Alten bis in die Zeiten des trojanischen Krieges hinaufreicht, hatte ursprünglich einen religiösen Grund, wie er sich denn in seinem Ursprunge wohl hauptsächlich auf die geweihten Tempelbilder der Götter bezog. Es war ein uralter hellenischer Glaube, daß die Götter aus den Mauern entwichen, die der Arm ihrer Bürger nicht mehr beschützen konnte. Die Sieger aber glaubten ihrer Eroberung erst dann gewiß zu sein, wenn auch die Götter der Besiegten zu ihnen übergingen. Ehe Camillus zum Sturm gegen Veji vorschritt, betete er zur Juno Regina, der Schutzgöttin der feindlichen Stadt, daß sie ihm aus ihrem jetzigen Sitze folgen möchte nach dem siegreichen Rom, wo bald ein würdiger Tempel sie aufnehmen solle. Und als die Stadt erstürmt war, gingen auserlesene Jünglinge im feierlichen Zuge zum Tempel, und baten und erhielten, wie Livius erzählt, die Zustimmung der Göttin zu ihrer Versetzung nach Rom, wo ihr Camillus den gelobten Tempel erbaute. Das Recht, auch die Statuen der Götter aus den Tempeln der besiegten Feinde zu nehmen, gründete sich auf den Glauben, durch die Eroberung würden heilige Orte profan gemacht und ihrer religiösen Weihe beraubt. Zugleich war eine solche Wegführung der heiligen Bildsäulen eine Strafe für das Volk oder die Stadt, denen man sie entriß. König Xerxes, der Athen, ehe er es in Flammen aufgehen ließ, seiner Kunstwerke beraubte, und auch sonst aus Griechenland viele Bildsäulen der Götter fortführen ließ, strafte die Milesier, weil sie, wie es hieß, aus übler Gesinnung zur See gegen die Griechen ihre Schuldigkeit nicht gethan, durch Wegnahme des erznen Apollo aus dem Tempel des uralten Branchidengeschlechts. Und Kaiser Augustus nahm den Arkadern von Tegea, weil sie es mit

seinem Gegner gehalten hatten, ihre berühmte alte Bildsäule der Minerva.

Bei den Römern ist die Wegführung der Juno aus Veji das erste Beispiel dieser Art, von dem wir Kunde haben. Aber die Lust der Römer an solchem Erwerb von Werken der Bildkunst erscheint schon früh in der römischen Geschichte. Die reiche etrurische Stadt Vulsinii, auf der Höhe des heutigen Montefiascone gelegen, ward, wie Geschichtschreiber meldeten, hauptsächlich um ihres Reichthums an Erzbildwerken, deren sie an zweitausend in ihren Mauern zählte, bekriegt und erobert. Das geschah fast hundert Jahre vor der Zeit des Aemilius Paullus. Den ersten Kunstraub in großem Style beging, wie erzählt, der Eroberer von Syrakus, Marcellus. Daß es ihm dabei nicht bloß auf die Heiligkeit, sondern auch auf die Schönheit und den Kunstwerth der weggeführten Bildwerke ankam, haben wir bereits gesehen. Daher der Zorn Cato's und der altrömischen Partei, nach deren Sinne vielmehr der Ausspruch jenes alten Zauderers Fabius Maximus war, der als man nach der Eroberung Tarents bei ihm anfragte, was mit den Bildsäulen der Stadt werden solle, zur Antwort gab: man solle den Tarentinern ihre erzürnten Götter lassen. Doch hieß auch er den kolossalen Herkules von Lysippus aus Tarent nach dem Kapitol schaffen, und neben demselben sein eigenes Erzbild zu Roß aufstellen. Cato aber schalt auf die Zeitgenossen, die im Hinblick auf die Werke hellenischer Kunst über die altmodischen ungestalten Thonbilder der Vorfahren spotteten, welche damals noch auf den Dächern und Giebeln der römischen Tempel zu schauen waren. Seit Marcellus das Beispiel gegeben, waren alle Feldherren Roms bemüht, ihren Triumphen durch Aufführung griechischer Kunstwerke Glanz und Schmuck zu verleihen. Quintus Flamininus, der erste Besieger Macedoniens, der sich den »Befreier Griechenlands« heißen ließ, führte am ersten Tage seines Triumphs eine Menge Statuen von Marmor und Erz auf, am zweiten viele kostbare Gefäße mit erhabener Arbeit und von großer Kunst. Marcus Fulvius zeigte am Tage seines Triumphzuges über die Aetoler zweihundertfünfundachtzig eherne und fast ebenso viele Marmorbildsäulen.

Noch reicher war wenige Jahre darauf (168 v. Chr.) der Triumph des Aemilius Paullus, des Eroberers von Macedonien, dessen Hauptstadt seit dem großen Alexander mit den herrlichsten Denkmälern der Kunst gefüllt war. Schon bevor er Griechenland verließ, hatte er zu Amphipolis eine förmliche Ausstellung der erbeuteten Kunstschätze veranstaltet. Jetzt führten bei seinem Triumphzuge zweihundertfunfzig riesige Wagen allein die Kunstbeute an Statuen aller Art und Größe, wie an kostbaren Gemälden dem Volke vor; der gefangene Kronprinz des besiegten und eroberten Macedoniens fristete in Rom sein Leben in einer Kunstwerkstatt. Achtzehn Jahre später sah Rom in einem Jahre die Siegesbeute von Karthago und Korinth, und nicht lange darauf die Kunstschätze des reichen hellenisirten Asiens bei Sulla's Triumphzuge zum Kapitol führen, das dadurch zur glänzendsten Kunstsammlung wurde, welche die Welt jemals gesehen. Neben diesen berühmtesten bereicherten zahllose ähnliche Kunstraubzüge die Stadt. Das Wegführen der Kunstschätze nennt Cicero Kriegsgesetz und Feldherrenrecht. Sein Zeitgenoß P. Servilius, von ihm als Zeuge angerufen im Processe gegen Verres, hatte allein aus der lycischen Stadt Olympus in Kleinasien, die er mit Sturm genommen, zahllose Kunstwerke nach Rom gebracht, deren genaues Verzeichniß nach Größe, Gestalt, Kunstwerth und Beschaffenheit der öffentlichen Schatzkammer übergeben worden war. Selbst Verres hatte nicht Alles für sich gestohlen, sondern einen Theil der Kunstwerke als Staatsgut zum Schmucke der Hauptstadt öffentlich aufgestellt.

So zogen im Laufe von kaum anderthalb Jahrhunderten die schönsten Werke der griechischen Kunst aus der gesammten hellenischen Welt nach dem einen Rom, wo denn freilich oft eine der zahlreichen Feuersbrünste unersetzliche Schätze vernichtete, während Anderes schon vorher unter den Händen mancher rohen Eroberer, wie Mummius und seines Gleichen, zu Grunde ging. Bis auf Sulla's Zeit dienten die Erwerbe solchen Kunstraubes fast ausschließlich zur Verzierung der Stadt, als deren Eigenthum sie von den Siegern eingebracht wurden. Marcellus' Haus, Gärten und Villen blieben leer, während er mit Tausenden von

Kunstwerken die Hallen, Tempel und Plätze der Stadt erfüllte. Bald ward dies anders. Erkenntniß und Bewunderung reizte zum Besitz, und aus Kunstkennern wurden Sammler auch für private Zwecke. Lucull und seine Zeitgenossen achteten die Statuen und Gemälde griechischer Meister für den schönsten Schmuck ihrer Wohnungen, Parkanlagen und Landhäuser. Des Raubens in den Provinzen war kein Ende, und der Proceß gegen den berüchtigten Verres deckte unter unzähligen nur ein Beispiel auf. Wem die Gewalt des Raubens versagt war, dem verschaffte Geld wonach er verlangte. Ein großartiger Kunsthandel blühte empor in der Welthauptstadt, und zahlreiche Künstler griechischer Schulen und meist auch griechischer Abkunft, arbeiteten, wie wir gesehen haben, in Rom für die Bedürfnisse des Luxus und der Kunstliebe, nicht minder wie für die Anforderungen des Kultus und der großen Denkmäler des römischen Thatenruhmes. Als das Imperatorenthum an die Stelle der Republik trat, ward das Rauben und Plündern der Kunstschätze fortgesetzt. Auch ohne Krieg und Triumph wurden die Götter Griechenlands aus ihren heimischen Tempeln gerissen und fortgeführt übers Meer nach der weltbeherrschenden Stadt, in welcher, wie ein später römischer Schriftsteller sagt, der Statuen bald so viel wurden als der Menschen. Die reichen Fundgruben der Kunst, welche die neuere Zeit in dem Boden von Tibur und Tuskulum, an den albanischen Bergeshängen, bei Antium und sonst Meilenweit in der Umgegend Roms eröffnet hat, haben hinlänglich gezeigt, daß die Gegend umher nicht weniger reich an Kunstwerken war als die Hauptstadt selbst*). Cäsar und sein Nachfolger Augustus sammelten und raubten nicht weniger zu eigenem Gebrauch, als zur Verschönerung der Stadt. Ihr Zeitgenosse, der griechische Geograph Strabo, beschreibt die Herrlichkeit des Marsfeldes und seiner Portiken, seiner Haine, Tempel, Theater und Amphitheater, Alles so verbunden und so herrlich, daß man geneigt werde, die Stadt selbst nur für Nebenwerk zu achten. »Tritt man aber, sagt er, in sie ein, auf das alte Forum, und sieht,

*) Friedr. Jacobs, Verm. Schr. Bd. III., S. 437.

wie Eins sich an das Andere reiht, sieht man dort die stolzen Hallen der Basiliken, die Tempel, das Kapitol und die herrlichen Kunstwerke, die dort und im Palatium und in dem Wandelgange der Livia stehen, dann vergißt man leicht Alles, was man außerhalb gesehen hat.« Besonders edel dachte der große Staatsmann und Feldherr August's, der treffliche Agrippa, über die Kunst und die Wirkung der Kunstwerke auf die Bildung des Volks, als er darauf drang: die römischen Großen sollten ihre Statuen und Gemälde öffentlich aufstellen, statt sie in ihren Villen und Prachtschlössern vor dem Publikum zu verschließen. In der Kaiserzeit übertraf Rom an Pracht und Menge der Kunstwerke selbst Athen, und wo auch Plutarch in dieser Beziehung von Rom spricht, geschieht es immer mit staunender Bewunderung seiner »unvergleichlichen Herrlichkeit«.

Solche Kunstfülle konnte ihrer Wirkung nicht verfehlen auf Sinn und Geschmack eines lebhaften südlichen Volks. Seine Phantasie mußte dadurch angeregt, der Sinn für Schönheit in ihm erweckt werden. Und wie wir gesehen, geschah es also. Das Volk von Rom, selbst das niedere, achtete seine öffentlichen Kunstwerke, obschon keine Soldatenwache sie schützte, wie es in unseren Hauptstädten der Civilisation noch häufig nöthig ist. Die einzige Nachricht, welche ich von muthwilliger Beschädigung solcher öffentlich aufgestellten Kunstwerke im republikanischen Rom bei den alten Schriftstellern gefunden habe, trifft den Frevelmuth aristokratischer Jugend. Ein Mitglied dieser übermüthigen jeunesse dorée des schon üppig gewordenen republikanischen Roms, Namens Titius, war dafür bekannt, daß er bei der Heimkehr von nächtlichen Gelagen solchen Unfug zu verüben liebte. Man ertappte ihn einmal dabei, als er einer Statue den Arm abschlug, und strafte ihn mit Gefängniß *). Im Ganzen aber lebte zu Cicero's Zeit ein ausgebreiteter Kunstsinn in Rom, und

*) Als er am Morgen darauf von seinen Genossen bei den Sports des Marsfeldes vermißt wurde, antwortete einer derselben auf ihre Frage, wo Titius bleibe, mit witziger Zweideutigkeit: brachium fregit (er hat einen Arm gebrochen). Cic. d. Orat. II., 62.

die Schönheit hatte fast wie in Griechenland ihren Kultus. Plutarch berichtet uns davon einen bedeutsamen Zug. Als Cäcilius Metellus, der Zeitgenosse des großen Pompejus, den Tempel der Dioskuren mit Götterbildern und Gemälden schmückte, ließ er auch das Bildniß der anmuthigsten und geistreichsten Frau jener Zeit, der schönen Flora, der Geliebten des Pompejus, in diesem Tempel aufstellen, »ihrer großen Schönheit wegen,« wie Plutarch sagt. So handeln keine Kunstbarbaren; und es läßt sich nachweisen, daß dieses Beispiel eines Kultus der Schönheit, wie wir ihn sonst nur bei den Hellenen finden, damals in Rom nicht allein stand.

Aber selbst jene Kunsträubereien der Römer dürfen wir nicht allzu hart verdammen, und ein besonnenes Urtheil wird sich überhaupt eben so sehr wie vor Uebertreibung, auch vor Unterschätzung dessen zu hüten haben, was dies Volk für die Kunst gethan hat. Nicht als schaffende Künstler haben sich die Römer ein Verdienst um die griechische Bildkunst erworben, wohl aber als großsinnige Mäcenaten sind sie Erhalter, Schützer und Beförderer dieser Kunst in einer Zeit gewesen, in der dieselbe eines solchen Schutzes bei den traurig zerrütteten Zuständen aller hellenischen Staaten nur allzu sehr bedurfte. Selbst ihre Kunsträuberei war, wie wir gesehen, nicht ihre Erfindung, sondern uralte Sitte. Rohheiten aber wie die, als deren Vertreter ein Mummius, Korinths brutaler Zerstörer, seinen Namen für ewig in der Geschichte gebrandmarkt hat, waren Ausnahmen unter seinen Zeit- und Volksgenossen in einer Periode, wo uns selbst in Hellas die Verwilderung der Gemüther geflissentliche Zerstörungen von Kunstwerken, in den Kriegen der einzelnen Staaten unter einander, an der Tagesordnung erscheinen läßt. Ja, man kann sagen, zumal im Hinblick auf die Schicksale, welche später Hellas heimsuchten, daß durch die frühere Wegführung so vieler griechischer Kunstwerke nach Rom fast Alles, was wir an Denkmälern alter Kunst noch besitzen, dem sicheren Untergange entzogen worden ist.

Cäsar und die Kunst.

In der bisher gegebenen Uebersicht des Verhältnisses der gebildeten Römer zur Kunst und ihren Schöpfungen ist vorübergehend von uns auch der Name des Mannes genannt worden, in welchem, wie in keinem anderen, sich am Schlusse dieses Zeitraums Charakter, Lebensführung, Größe und Schicksal der welterobernden Republik noch einmal gleichsam in einem individuellen persönlichen Gesammtbilde zusammenfaßten, der Name Julius Cäsar's, des Erstaunlichsten der Menschen, den die alte Welt hervorgebracht hat. Der Mann, dem die Natur gegönnt hatte, in Allem groß zu sein, während die meisten berühmten Menschen nur durch einseitige Größe ihren Namen verewigt haben, — er, der größte Feldherr des größten Kriegervolkes aller Zeiten, der zugleich befähigt war, als Staatsmann und Gesetzgeber, als Redner und Rechtsgelehrter, als Geschichtschreiber und Dichter, als Sprachforscher, Astronom, Mathematiker und Architekt unter den Ersten zu glänzen, — er war zugleich in seiner Nation und seiner Zeit der feinsinnigste Kenner und der großartigste Beförderer der bildenden Kunst. Wenn nach den Worten seines würdigsten Biographen *), »selbst der kühnste Flug der Einbildungskraft nicht zu ermessen vermag, was Rom, Italien, die Welt geworden sein würden, wenn Cäsar das natürliche Ziel des Lebens erreicht hätte,« so ist es nicht minder gewiß, daß der Aberwitz jener meuchelmörderischen Rotte, deren Dolch dies Leben in einem Augenblicke zerschnitt, wo die Zeit des friedlichen Schaffens begann für den Riesengeist, welcher das Schöne wie das Nützliche, das Kleine und das Große umfaßte und dabei über die Machtmittel einer Welt gebot, — zugleich einer großartigen Förderung römischer Kunst den Todesstoß versetzte. Den Riesenplänen des Diktators zur Verschönerung der Welthauptstadt, denen die Ausführung versagt blieb, standen tüchtige Meister aller Kunst zur Seite, und der hergestellte Weltfrieden hätte, von ihm geschützt, auch hier das Staunens-

---

*) Drumann, Römische Geschichte ꝛc. III., S. 674.

würdigste zur Vollendung geführt, während sein Tod auf ein halbes Menschenalter hin Rom und die Welt allen Gräueln des Chaos preisgab. Es verlohnt sich daher wohl, ehe wir zur speziellen Betrachtung derjenigen Kunstwerke übergehen, welche uns das Geschick aus dieser Periode der Restauration der griechischen Bildkunst in Rom gegönnt hat, einen Blick zu werfen auf die Nachrichten, welche wir bei den alten Schriftstellern über das Verhältniß Cäsar's zur bildenden Kunst finden.

Der große Cäsar, groß auch in der Leidenschaft für Kunst und Kunstgenuß, kann als ein Beispiel gelten, wie hoch der receptive Kunstsinn zur Zeit der höchsten Blüthe des römischen Lebens ausgebildet war. Dieser Mann, der den ganz vollendeten Prachtbau seiner mit ungeheurem Aufwande erbauten Aricianischen Villa von Grund aus niederreißen ließ, bloß »weil sie seinem Geschmacke nicht ganz genügte«, dieser römische Schlachtenheros, der die Besonnenheit in den höchsten Kriegs- und Staatsgefahren nie verlor, — er verlor sie, wenn es galt, ein Kunstwerk, eine Statue, ein Meisterwerk griechischer Malerei, eine kostbare Gemme, ein getriebenes Bildwerk zu erstehen. Wandte er doch selbst auf die Anschaffung schöner kunstgebildeter Sklaven Summen, die er sich scheute in seine Rechnungsbücher eintragen zu lassen. Nicht umsonst rühmte er sich der Abkunft von der Göttin der Schönheit selbst, von der Venus, die er als seines Stammes Ahnenmutter verehrte, und deren Namen er seinen Legionen zum Schlachtruf gab an den Tagen von Pharsalus und Munda. Auf seinen Kriegszügen sogar mochte er den Schmuck der Kunst nicht entbehren, und seine schönen Mosaikbilder begleiteten ihn nach Gallien und Hispanien. Aber nicht auf seinen Privatgenuß ging seine Kunstliebe hinaus; nicht in Villen und Landgütern, deren er überhaupt weniger besaß, als irgend einer seiner Standesgenossen, vergrub er, wie die meisten derselben, die Schätze der Kunst, sondern in Tempeln und öffentlichen Prachtbauten stellte er sie auf, Allen zur Freude, sich selber zum Ruhme. So ward der kolossale Tempel, den er seiner göttlichen Stammmutter, der Venus Genitrix erbaute, ein Heiligthum edelster Kunst. Vor demselben stand in kolossaler Erzgestalt sein treues Schlachtroß abgebildet, das

Wunderthier mit den gespaltenen Vorderhufen, das keinen anderen Reiter jemals geduldet. Sechs Daktyliotheken schmückten diesen Tempel, Kunstkennern von unvergleichlichem Werthe, und unter den übrigen Kunstwerken, welche seine Hallen zierten, befanden sich zwei Gemälde, eine Medea und ein Ajax des Byzantiers Timomachus, welche Cäsar mit über hunderttausend Thalern unseres Geldes erkauft hatte. Denn was das Schönste war: nicht ein einziges Stück dieses Kunstschmucks war geraubtes Gut; die Tempelstatue der Göttin selbst hatte in seinem Auftrage der größte Bildhauer der damaligen Zeit, der Grieche Arkesilaos, geschaffen; und wahrscheinlich war von der Hand desselben großen Meisters auch die vergoldete Statue der Kleopatra, welche Cäsar später der Göttin zur Seite setzen ließ, um das schönste Weib der Welt zu ehren, in deren Umarmung er den einzigen Sohn erzeugt hatte, dem er sogar, wie es hieß das Diadem nach seinem Tode bestimmte. Noch in den Tagen des Diokassius bewunderte man dies Werk in dem Tempel, dritthalb Jahrhunderte nach Cäsar's Zeit. In diesen Räumen weilte der Diktator gern in den kargen Stunden seiner Muße. Hier fanden ihn sitzend in der kunstgeschmückten Vorhalle, mit dem Beschauen der Kunstwerke beschäftigt, die Senatoren, welche ihm in feierlicher Botschaft jene Beschlüsse des Senats überbrachten, die ihn als Herrn der Republik und der Welt anerkannten. Wie dieser Prachtkunstbau der Tempel sein sollte für das neue Herrschergeschlecht, das er gegründet, so sollte auch der Platz, auf dem er sich erhob, das von ihm erbaute »Cäsarsforum«, durch Pracht und Herrlichkeit das alte republikanische Forum Romanum in Schatten stellen. Zehn Millionen Gulden hatte allein der Bauplatz gekostet, acht Jahre dauerte der Bau, und die marmorne Einfriedigung und die prachtvolle Umgebung der Säulenhallen, tausend römische Schritt im Umfange, machten ihn zu einem Wunder selbst in der Stadt der Wunderpracht. Cäsar's Triumphe über Gallien, Aegypten, Pontus, Afrika und Spanien schmückten nach der Sitte kostbare Statuen und Gemälde, und selbst in der Wahl der Stoffe, mit denen die Schaugerüste bekleidet waren, auf denen man jene dem Volke zeigte, bewies er sinnvollen Geschmack. Für Afrika war Elfen-

bein, für Aegypten Schildpatt, für Pontus Akanth, für das mineralreiche Spanien Silberblech gewählt. Die großen Ströme, Rhein und Rhone, ja selbst ein gefesselter Okeanos erschienen hier, nicht minder wie die besiegten Hauptstädte, in plastischen Bildnissen. Ihm selbst aber errichtete die vergötternde Schmeichelei überall zahllose Statuen; denn die römische Welt ward nicht von ihm ihrer Freiheit beraubt, sie war zur Knechtschaft längst gereift. Die Römer hörten durch Cäsar nur auf den Namen der Republikaner zu führen, Knechte wurden sie durch sich selbst. Derselbe Senat, der ihn bekämpft hatte, stellte seine Statue, der eine Weltkugel als Basis diente, bei den alten Königsstatuen des Kapitols auf, und die schmeichlerische Inschrift: »dem Halbgotte«, mußte Cäsar selbst tilgen lassen. Auf Senatsbeschluß ward seine Elfenbeinstatue mit den Bildnissen der Götter aufgeführt in den feierlichen Umzügen, und im Tempel des Quirinus stand er als **Deus invictus**, als unbesiegter Gott, neben dem Gründer der Stadt. Zwei Statuen mit Kränzen von Eichenlaub und Gras bezeichneten ihn als Retter der Stadt und ihrer Bürger, und eine von ihnen sah man an der Rednerbühne aufgerichtet, eine andere im Kriegsharnisch stand auf seinem Forum. Kaum ein Tempel in Rom und in den bedeutenderen Städten Italiens entbehrte seiner Bildsäule, und was nie vorher einem Lebenden gegönnt war im römischen Staate: sein Bild gab vom Jahre 45 an den Münzen das Gepräge, und sprach es aus, daß die Welt einen Herrn habe. Sein Haus erhielt die Ehre, einen Giebel zu tragen wie die Göttertempel, der Diktator ward Gott, ward Jupiter genannt — die Vergötterung des Herrschers war vollbracht, und man muß es bekennen, nie ward solche Verehrung einem Würdigeren erwiesen. Aber die schönste, weil die gerechteste, aller Huldigungen war es doch, daß man in dem Tempel der Clementia, der »gnadenvollen Milde«, sein Bild Hand in Hand aufstellte mit dem Bilde der Göttin; denn nie hatte ein Usurpator solche Tugend gleich ihm geübt.

Unter allen Gottheiten war es besonders die Göttin der Liebe, an deren Gestaltung sich unter Cäsar die Kunst versuchte, und leicht mag ein großer Theil aller erhaltenen Venusstatuen aus dieser Zeit stammen.

Sie, die Mutter seines Stammes, deren Bild seinen Siegelring schmückte, die ihm Sieg verlieh in seinen zahllosen Feldschlachten, und ihn unwiderstehlich machte für die schönsten und stolzesten aller Frauen, sie war es, welche ein Arkesilaos und seine Schüler bald halb, bald ganz bekleidet als Stammmutter des Julischen Geschlechts, als Venus Genitrix, bald als Siegerin und Siegspenderin, als Venus Victrix, darstellten. Von einem Musterbilde der ersteren im Louvre ist bereits früher gesprochen *); andere sieht man im Vatikan und in Florenz.

Venus mit Mars als Gruppe zu verbinden, die Göttin der Liebe und Schönheit als Siegerin darzustellen über den wilden Kriegsgott, den Ahnherrn des Römervolks, ward seit Cäsar ein Lieblingsgegenstand der römischen Kunst. Eine solche Gruppe ist uns erhalten in einer Venus, die den Mars entwaffnet, zu Rom in der Villa Borghese, halb lebensgroß und von trefflicher Arbeit. Die Göttin hat ihr siegreiches Werk der Entwaffnung des Kriegsgottes schon begonnen. Ihr Fuß ruht bereits auf einem der abgenommenen Rüstungsstücke. Jetzt hat sie den Gott mit beiden Armen sanft umfangen und löst in dieser Stellung leicht und zierlich das Wehrgehenk auf. Zwar nur die Scheide hängt noch an demselben, das Schwert hält der trotzig dastehende Kriegsgott noch in der Hand, und an seinem linken Arme wiegt sich der kriegerische Schild. Aber die Liebesgöttin scheint zu wissen, daß wer erst den Finger hat auch bald Hand und Arm erhält. Der Trotz in dem Gesichte des Schlachtenlenkers ist allzu ernsthaft, um nicht halb erzwungen zu sein. Er wird bald dem holden Zauber der Unwiderstehlichen weichen müssen. So wenigstens scheint Amor, der Schalk, zu denken; denn schon hebt er zur Seite der göttlichen Mutter stehend die Fackel empor.

Wir haben aber mit dieser Schilderung bereits dem folgenden Abschnitte vorgegriffen, in welchem wir jetzt eine Ueberschau halten wollen über diejenigen erhaltenen Bildwerke, welche uns von der Kunst der Restaurationsperiode einen Begriff geben können.

---

*) Torso I., S. 356.

VII.

Erhaltene Kunstwerke der Restaurations-periode.

(156 — 30 vor Christo.)

Erhaltene Kunstwerke der Restaurationsperiode.

Aus der ganzen Zeit, welche dem Wiederaufleben der griechischen Bildkunst in Rom vorhergeht, hatten wir nur sehr wenige erhaltene Kunstwerke zu verzeichnen, die den ersten beiden Jahrhunderten der römischen Republik (510—310 vor Chr.) mit Sicherheit zuzuschreiben sind. Noch schlimmer sieht es aus mit den Resten römischer Bildkunst aus den nachfolgenden anderthalb Jahrhunderten. Denn obschon im Verlaufe dieser Zeit die Bildkunst in Rom für die Bedürfnisse des Kultus wie der historischen Monumente fortwährend geübt wurde, und das Kunstleben in Rom in den letzten funfzig Jahren dieser Periode fortwährend im Steigen begriffen war, so können wir doch unter allen erhaltenen Denkmälern nur zwei nennen, welche ihrem Ursprunge nach angehören. Das eine sind die schon im ersten Bande besprochenen Köpfe und Büsten des älteren Scipio Afrikanus, das andere ist der berühmte

Sarkophag des Scipionengrabes,

welcher bis vor etwa achtzig Jahren noch die Gebeine des L. Kornelius Scipio Barbatus, des Urgroßvaters von dem großen Besieger Hannibal's,

umschloß*). Er ist aus dem grauen römischen Peperino gearbeitet, das älteste und ehrwürdigste Denkmal altrömischer Bildkunst aus der Mitte des fünften Jahrhunderts der Stadt, ein halbes Jahrhundert vor dem ersten punischen Kriege. Ein dorisch-ionisches Hauptgesims mit Zahnschnitten, Triglyphen und Rosetten in den Metopen krönt die gewaltige neun Fuß lange, fünfthalb Fuß hohe Steinkiste, welche weniger einem Sarge als einem schön verzierten Basamente gleicht. Griechischer Kunstsinn hat in den Verzierungen bereits veredelnd eingewirkt. Der mit einem Rundstabe verzierte Deckel endet nach beiden Seiten in ionischen Voluten, welche aus einer Blätterscheide hervorgehen. In altlateinischen Versen vollen Klanges nennt eine Inschrift die Würden und Verdienste des großen Ahnherrn des berühmtesten Römergeschlechts. Sie lautet:

»Cornelius Lucius Scipio Barbatus,
Des Vaters Grävus Sohn, ein Mann von Kraft und Weisheit,
Deß' Wohlgestalt war seiner Jugend angemessen,
Der Konsul, Censor war bei Euch wie auch Aedilis,
Taurasia, Cisaura, Samnium bezwang er,
Nimmt ganz Lukanien ein und führet weg die Geißeln.«

Eine in demselben Grabe gefundene Büste aus demselben Stein, deren hohes Alter durch das schlichte Material bezeugt wird, hielt man früher für das Bild des Dichters Ennius, das bekanntlich in dem Erbbegräbnisse der Scipionen aufgestellt war. Beide, der unscheinbare Sarg wie das bescheidene Grabgewölbe der Scipionen, zeichnen sehr gut den einfachen Charakter jener altrepublikanischen Zeiten, und bilden einen schneidenden Kontrast zu der kolossalen Pracht, welche etwa zwei Jahrhunderte später das noch jetzt erhaltene Grabmal der Cäcilia Metella emporthürmte, und zu der ausgesuchten Kunst, welche den kolossalen Marmorsarkophag bildete, der die Asche der Tochter des Metellus Cretikus, der Gattin des Triumvirn Krassus, umschloß**). Diese Denkmäler muß man

---

*) S Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 293.

**) Vergl. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 469. Der Marmorsarko-

vergleichend betrachten, um eine klare Vorstellung zu gewinnen von der Kluft, welche die Kunst des altrepublikanischen Roms von der Periode der griechischitalischen Kunstrestauration scheidet.

Es ist nicht unmöglich, daß wir von dem Manne, an dessen Namen sich die große ästhetische Revolution im römischen Leben knüpft, welche jene Wiedererneuerung der hellenischen Bildkunst in Italien vorbereitete, nämlich von Markus Marcellus noch das gleichzeitige Bildniß in einer marmornen Portraitstatue des Kapitols besitzen, welche den großen Kriegshelden in der friedlichen Toga als Redner in der Wahlversammlung darstellt. Wir besäßen damit zugleich der Behandlung nach ein Originalwerk der Kunst jener Zeit, das den großartigen Charakter des Mannes in würdigster Weise ausgeprägt zeigt.

Unter den erhaltenen Werken aus der Periode der Restauration der griechischen Bildkunst, von denen wir die Schilderung einiger der vorzüglichsten, wie des Torso, der Venus von Medizis und der Venus Genitrix bereits früher vorweggenommen haben, steht billig obenan die berühmte

Gruppe der Elektra und des Orestes
in Villa Ludovisi,

von Menelaos, jenem Künstler aus der Schule des großen Pasiteles. Dem tiefsinnigen Geiste Winckelmann's war es vorbehalten, in dieser vielfach gedeuteten Gruppe das richtige Süjet zu erkennen. Vor ihm, wo der patriotische Eifer der römischen Antiquare in allen alten Kunstdenkmälern die Darstellung römischer Personen und Begebenheiten fand, war sie unter dem Namen des Papirius und seiner Mutter bekannt. Ein anderer Deutungsversuch, der hier Phädra und Hippolytus aus der

---

phag steht im Hofe des Palast Farnese in Rom. Ueber das Grabmal der Cäcilia Metella siehe Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 295.

Euripideischen Tragödie dargestellt sah, verstieß fast noch mehr gegen den Geist der griechischen Kunst, welche Liebesscenen außer dem Kreise der Satyrn und Faunen niemals, am allerwenigsten aber die ruchlose Leidenschaft einer Phädra zu dem Sohne des Gatten darzustellen sich erlaubt hat; wie denn überhaupt Familienscenen, wenn sie nicht etwa auf Grabdenkmälern symbolische Bedeutung hatten, keinen Gegenstand der alten Kunst bildeten.

Der Künstler hat hier die rührende Scene aus dem ersten Akte der Sophokleischen Elektra dargestellt, in welcher die Schwester den aus der Fremde zur Rache des Vaters heimgekehrten Bruder wiedererkennt.

»Halten dich wirklich diese Hände?«

ruft Elektra dort aus, indem sie die Hand des geliebten Bruders erfaßt, der dem noch halb ungläubigen, in sich zusammenschauernden Entzücken in dieser Frage der Schwester mit den so überaus schönen Worten erwiedert:

»Wie du mich ewig halten magst!«

Dieser Moment, diese Umarmung von Bruder und Schwester nach langer Trennung, mit der Perspektive schrecklicher Thaten, die geschehen sind und noch geschehen sollen, ist es, welche der Künstler vor uns in Marmor versinnlicht hat. Die Gestalt der Elektra ist fast kolossal, und ihre kraftvolle mächtige Bildung veranschaulicht vortrefflich die Heldenjungfrau der Sophokleischen Tragödie. In Haltung und Blick, in der schwermüthigen Freundlichkeit des Angesichts, in der Lage des Arms auf Arm und Schulter des Bruders, spricht sich das sinnende, suchende, liebevolle Wiedererkennen höchst beredtsam aus. Das Matronenhafte in den jugendlichen Gesichtszügen zeigt uns die ältere Schwester, die schon rettend und schirmend Mutterstelle vertreten hat bei der hülflosen Jugend des Bruders, den ihre Entschlossenheit einst den Mördern seines Vaters entzogen. Die reiche faltenschwere Gewandung und die hohen Sohlen der Fußbekleidung gehören dem Kostüm der tragischen Bühne an, und die Gestalt der Elektra, als die der ersten Heldenrolle in der nach ihr benannten Tragö-

die, ist eben deshalb kolossal gehalten gegen die des Bruders, der gegen sie fast knabenhaft erscheint. Es begegnet uns in diesem Größeverhältniß wieder jener Grundsatz der alten Bildkunst, der den Künstler in der Gruppe das Bedeutende und Vorwiegende durch solche Behandlung augenfällig hervorheben ließ. Das kurzgeschorene Haar der Elektra ist eine Andeutung der Trauer und Erniedrigung, unter deren Drucke sie lebte in dem mordbefleckten und geschändeten Vaterhause. Auch dem Orestes fehlen die langen Locken der griechischen Jugend; er hat sie eben zuvor auf des Vaters Grabe geopfert. »Seine Augen sind,« wie Winckelmann sagt, »gleichsam voll von Thränen, und die Lider scheinen angeschwollen von Weinen, so wie in der Elektra, in deren Zügen aber zugleich die Freude sich mischt mit den Thränen, und die Liebe mit dem Kummer.«

Hier haben wir nun ein Werk aus der letzten Zeit der alten Bildkunst, ein Werk, das nicht früher als in Cäsar's Tagen geschaffen sein kann; aber wir dürfen die höchste Meinung hegen von dem Künstler, dessen Namen uns die kurze Steinschrift nennt, und von dem Geiste der Schule, aus der ein solcher Meister und ein solches Werk hervorgegangen sind. Die künstlerischen Verdienste des letzteren sind von hoher Vortrefflichkeit, die Formen von edler Auffassung und ausgewählter Schönheit verrathen das sorgfältigste Studium der Natur und die gründlichste Sicherheit der Modellirung; die Haltung ist würdevoll, dem Gegenstande angemessen, das Ganze von einem Hauche sanftmenschlicher Rührung umflossen. Die Ausführung ist frei von jeder Nachlässigkeit und überall von einem Gleichmaße der Vollendung, die in keiner Weise das Streben nach effektvoller Bravour im Einzelnen aufzeigt.

Dies Werk gehört, wie wir sahen, zu der Klasse derjenigen alten Skulpturwerke, welche theatralische Scenen aus den berühmten dramatischen Dichtern darstellten. Und in der That ist die dramatische Dichtung, sind Drama und Theater nächst der epischen Dichtung die ergiebigste Quelle der griechischen Plastik gewesen. Der geniale Feuerbach hat gezeigt, daß eine Wechselwirkung stattfand zwischen Drama und Plastik des Alterthums, und daß in der letzteren selbst gar vieles Einzelne auf

die Bühne zurückweist. Dahin gehören: Die künstlich gelegten Gewandfalten und die eben so künstlich gedrehten Haarflechten der Götterbilder alten Styles; die Kreuzbänder über der Brust zum Halten der Flügel an den Statuen mancher Götter, die erst durch die Bühne zu geflügelten wurden; jener mit dem Namen Onkos bezeichnete Haarwulst am Vorderhaupte Jupiter's und anderer Götter, der von der griechischen Theatermaske entlehnt ist, und endlich die zahllosen Masken selbst, welche als architektonischer Schmuck, als Arabeske, als Symbol auf Sarkophagen, als Spielwerk von Amorinen, Kindern und Genien, in den verschiedensten Zusammenstellungen und in reichster Mannigfaltigkeit des Ausdrucks vorkommen, der uns bald die Erhabenheit der tragischen Idealcharaktere, bald den übermüthigen Humor der alten Komödie, bald den heiteren Scherz des Satyrdramas im Bilde vorführt. Unter den alten Vasengemälden und auf den Reliefbildwerken antiker Sarkophage sind malerische und plastische Nachbildungen theatralisch-dramatischer Scenen aus berühmten Dichtungen ein beliebter Gegenstand. Wir besitzen noch in einem Marmorrelief die Darstellung des Orest'schen Muttermordes nach Aeschylus, auf zwei anderen sieht man Scenen aus dem Sophokleischen Oedipus auf Kolonos, und auch unter den ausgegrabenen Wandgemälden der verschütteten Städte fehlt es nicht an ähnlichen Süjets aus Sophokleischen und Euripideischen Tragödien. Winckelmann's »Alte Denkmäler« zeigen uns mehrere Sarkophagreliefs mit gleichen Darstellungen; andere gleichfalls dem Kreise der griechischen Tragödie entlehnte Reliefscenen, unter denen die auf die Schicksale und Gräuelthaten der Medea bezüglichen am bekanntesten sind, kann man in den Kupferwerken von Visconti, Millin und Anderen abgebildet finden. Aber auch in freistehenden Statuen und Statuengruppen fanden die Idealgestalten und mächtig ergreifenden Scenen der antiken Tragödie ihre plastische Darstellung. Der große Bildhauer Pythagoras von Rhegium, der den verlassenen schmerzdurchwühlten Philoklet und den Wechselmord der Brüder Eteokles und Polyneikes gebildet hatte, war ein Zeitgenosse des Aeschylus; und wie die zuvor geschilderte Gruppe des Menelaos, so verdanken auch die Laokoonsgruppe und die Gruppe

der Niobiden ihr Dasein dem Geiste und der theatralischen Darstellung Sophokleischer Dichtungen. Ja wir werden weiterhin sehen, daß vielleicht selbst das höchste Meisterwerk der späten Nachblüthe griechischer Bildkunst, der Vaticanische Apollo, mit seiner Grundidee in demselben Gebiete der tragischen Dichtung wurzelt. —

Das zweite Kunstwerk eines bekannten Meisters dieser Periode ist eine bereits früher erwähnte Statue,

der Athlet des Stephanos
in Villa Albani,

welchen Hirt als einen Adonis, Brunn als eine Art akademischer Musterfigur der Schule des Pasiteles, im Sinne des Polykletschen Kanons bezeichnete, während neuere Paradoxie*) hier einen Hephästos entdeckt haben will, was denn allerdings zu den vorhergehenden Erklärungen den allerschneidendsten Gegensatz bilden würde! Wir haben die Bedeutung dieses Werks für die Charakteristik der Kunstrichtung und Schule, welcher der Künstler, den die Inschrift nennt, angehörte, bereits früher entwickelt, und fügen nur noch hinzu, daß von demselben Meister die berühmte Sammlung des Asinius Pollio, der ein ganz besonderer Freund dieser Kunstschule gewesen zu sein scheint, ein anderes gefeiertes Werk enthielt, »die Hippiaden«, nach Winckelmann's Erklärung Amazonen zu Roß; ohne Zweifel in lebhafter Kampfbewegung gedacht. Zwei solche Figuren befanden sich noch zu Winckelmann's Zeit im Palast Farnese zu Rom.

Von dem großen Meister Pasiteles, aus dessen Schule die Künstler dieser beiden Werke hervorgegangen waren, ist uns vielleicht nur eine einzige Andeutung eines einzelnen Zweiges seiner Meisterschaft erhalten in dem berühmten Marmorrelief, das unter dem Namen der

---

*) Emil Braun, Ruinen und Museen Roms. S. 639.

Löwe vom Palazzo Barberini

in Rom bekannt ist. Das Werk, welches jetzt die Treppe des Barberinischen Palastes ziert, stammt von einem römischen Grabdenkmal und ist in einem Hochreliefstyle gearbeitet, wie er der römischen Kunst eigenthümlich ist, die in ihrem Streben nach Realität auch im Relief selbst bis zu statuarischer Rundung und Vollständigkeit der Figuren vorschritt. In keiner der zahlreichen Sammlungen Roms und Italiens ist dieser König der Thiere so ganz »in seiner furchtbaren Großheit« dargestellt zu finden, wie in dieser herrlichen Kolossalbildung, welche so recht dazu geeignet ist, den Winckelmann'schen Satz, daß die Alten selbst die Thiergestalt zum Ideal zu erheben verstanden, durch ein leuchtendes Beispiel zu bewahrheiten. Der Eindruck jener Erhabenheit wird verstärkt durch die kühne, von der Natur mit Bewußtsein abweichende Behandlung der struppigen Mähne, welche, an die Haarbehandlung bei der Statue des sterbenden Fechters erinnernd, wie ein aufgeregtes Meer erscheint, in welchem die Wellen übereinanderspringen.

Venus im Bade, von Polycharmos.

Wir haben gesehen, daß eine zum Bade sich niederkauernde Venus in Rom unter den Werken erwähnt wird, mit denen gleichzeitige Künstler die Bauten des Metellus schmückten, und schon Visconti hat die Vermuthung ausgesprochen, daß die nicht seltenen Wiederholungen dieser Auffassung des weiblichen Schönheitsideals, welchen wir im Vatican und Villa Ludovisi, in Florenz und Paris begegnen, als mehr oder weniger gelungene Kopien dieses berühmten Werks der Restaurationsperiode anzusehen sind. Die schönsten dieser Nachbildungen sind die unter dem Namen Venus accroupie bekannten des Louvre aus parischem, und die Vaticanische des Pio-Klementinischen Museums zu Rom, aus pentelischem Marmor.

Die letztere ist bedeutend größer als die erstere, welche in der nie-

dergekauerten Stellung nur zwei Fuß mißt, während die Vaticanische Statue kauernd dritthalb Pariser Fuß hoch, stehend gedacht vier Fuß drei Zoll hoch sein würde. In dem Pariser Kunstwerke ist Venus im Begriff sich mit Badöl zu salben. Die Vaticanische ist in dem Momente gedacht, wo sie niedergekauert die Uebergießung mit wohlriechenden Essenzen erwartet. Darauf deutet ein henkelloses Balsamgefäß, das zugleich als Stütze des linken Enkels dient. Gefunden auf dem Felde von Salone bei Rom, in der Nähe der Pränestinischen Straße am Ufer des Anio, diente sie im Alterthum zum Schmuck eines römischen Luxusbades, auf einer der üppigen Villen der römischen Umgegend. Die Meißelarbeit ist von höchster Meisterschaft, Fleisch und Rücken zaubern das Leben selbst vor die Sinne. Der Künstler hat es wunderbar verstanden, uns in der bloßen Gruppirung der Glieder dies Motiv der Handlung, das Sich-Erhebenwollen aus dem Bade, zu veranschaulichen. Das Balsamgefäß und die schlangenförmige Armspange am linken Oberarme sind sehr bezeichnend für den auszudrückenden Moment. Wir haben in dieser wie in den anderen zahlreichen Kopien des berühmten Originals eben nur die rein künstlerische Wiedergabe von Stellungen, welche die Künstler der damaligen Zeit, Bildhauer wie Maler, in den Bädern der Natur ablauschten, und für deren plastische Ausführung in den verschiedenen Momenten: des Eintretens in die kühlen Schauer des Bades, wie der Erhebung aus demselben, des Abtrocknens, der beginnenden Bekleidung u. s. w. der Name der Schönheits- und Liebesgöttin eben nur den schirmenden Schleier, das ästhetische Feigenblatt hergab. Bei der kauernden Venus in Villa Ludovisi ist ein Amor beschäftigt die Göttin abzutrocknen, und in einem Relief sehen wir einen solchen Genius Wasser über die Marmorschultern einer badenden Diana gießen. Mit der Vaticanischen Statue zusammen gefunden wurde eine Basis, deren Inschrift den alten Bildhauer Bupalos aus Chios, der ein halbes Jahrhundert vor Phidias lebte, als den Meister dieser Statue nennt. Indessen ist diese Basis wohl nur durch ein Versehen mit der Statue zusammengebracht worden, und gehörte sehr wahrscheinlich zu einem anderen Werke jenes alten Meisters, für

dessen Arbeiten Kaiser Augustus eine besondere Vorliebe hegte*). Doch wissen wir auch, daß in Rom, zumal in späterer Zeit, dergleichen Kunstbetrug durch falsche Inschriften nicht selten vorkam, und der Fabeldichter Phädrus singt:

So machen's manche Künstler ja in unsrer Zeit,
Die größren Preis für ihre Werke finden, wenn
Sie ihrem neuen Marmor ein »Praxiteles«,
Getriebnem Silber Myron's Namen vorgesetzt.
Gönnt doch der Neidzahn lieber dem Uralten Lob
Als tücht'gem Werk der Gegenwart.

Ein anderes Werk, das in dieselbe Periode der Restauration gehört, ist die berühmte

Musengruppe des Vatican,

welche nebst dem dazu gehörigen Apollon Musagetes**), dem Führer dieses Chorreigens der Göttinnen aller höchsten geistigen Thätigkeit, unter den Ruinen einer ehemaligen Villa des Kassius im Jahre 1744 aufgefunden wurde. Schon Visconti hielt sie für Nachbildungen der berühmten Musen, mit welchen der Rhodier Philiskus den Portikus der Octavia geschmückt hatte; und die Uebereinstimmung einer anderen im Jahre 1825 auf Monte Kalvo in der Sabina entdeckten, jetzt in Villa Borghese befindlichen Gruppe derselben Göttinnen bestätigt es, daß reiche Römer der letzten republikanischen wie der Kaiserzeit ihre glänzenden Sommersitze mit solchen Nachbildungen des gefeierten Originalwerks ausstatteten, die allerdings wohl geeignet waren, dem Naturgenusse eine poetische Färbung zu verleihen.

Nur sieben von den neun Musen der Vaticanischen Gruppe gehören dem genannten Fundorte an, die beiden anderen, Euterpe und Ura-

*) Brunn, Geschichte der griech. Künstler. Th. I., S. 41.
**) S. Torso. Th. I., S. 318 ff.

nia, sind der Vollständigkeit wegen hinzugefügt. Auch läßt sich über die ursprüngliche Zusammenstellung nichts mehr bestimmen, als daß dieselbe wahrscheinlich das Ganze in drei verschiedene Gruppen gliederte, deren Mittelpunkte die drei stehenden, schreitenden oder tanzenden Gestalten bildeten, während die sitzenden sich paarweise an je eine derselben anschlossen. Die Neunzahl des Musenreigens in der Plastik ist überhaupt jüngeren Ursprungs, die ältere Darstellung der Zeit vor und nach Phidias hatte sich auf die Dreizahl beschränkt. Auch gelangten die einzelnen Gestalten nie zu einer so fest ausgeprägten Bestimmtheit, daß nicht neben vielfachen Uebereinstimmungen auch zahlreiche Abweichungen in den uns erhaltenen Darstellungen der verschiedenen Museen zu St. Ildefonso, Wien, Paris, Stockholm, Berlin, Wörlitz und anderen Orten sich bemerkbar machten. So erscheint z. B. Polyhymnia bald stehend mit dem Arme im Mantel gewickelt, bald in derselben Gewandhaltung den Ellenbogen auf einen Felsen gestützt, während eine andere Auffassung sie in derselben Draperie sitzend darstellt. Auch Euterpe mit den Flöten erscheint bald sitzend, bald stehend, bald sich auflehnend wie ihre Schwester, zuweilen auch in tanzender Bewegung. In dem Vereine der Vaticanischen Musen tritt uns zuerst Polyhymnia entgegen; das Haupt mit Rosen bekränzt, die Gestalt in faltenreiche Gewandung gehüllt, schreitet sie ruhig einher, sie, die verkörperte »Vielstimmigkeit« des heiligen Chorgesanges, der den Gesang des chorführenden Musengottes im Wechsel begleitet. Das Gesicht zeigt den Ausdruck aufmerksamer Hingebung, mit der sie dem Spiele Apollo's lauscht.

Kalliope, die Muse des Heldengesanges, sitzt auf einem Felsen, in der Linken die Schreibtafel, der sie die Lieder von den Thaten der Männer anzuvertrauen im Begriff ist. Von ihrer Zwillingsschwester Klio, der Muse der Geschichte, ist nur der Rumpf antik; es folgen Erato und Terpsichore, die Musen des Liedes und Tanzes, stehend mit der Leier in der Hand, Melpomene, den Fuß auf einen Felsblock gestützt, das Schwert in der Rechten, die Herkulesmaske in der Linken. Die Wahl der letzteren ist bedeutungsvoll. Denn vor allen griechischen

Heroen ist dieser mühebeladene Göttersohn in Thaten und Leiden, in Irrthum und Frevel und zuletzt in sühnender Verklärung seines Schicksals wie kein anderer geeignet, das Symbol zu sein eines Protagonisten, eines ersten Helden der tragischen Muse hellenischer Dichtung. — Thalia, ihre heitere Schwester, mit dem Epheukranze auf dem Haupte, den Hirtenstab statt des Schwerts in der Rechten, die Linke auf das Tambourin gestützt, ist kenntlich durch die Satyrmaske, welche neben ihr auf dem Felsensitze liegt. Urania endlich ist nur eine schlechte Ergänzung der bei der Auffindung der übrigen Statuen bemerkten Lücke. Am berühmtesten von allen erhaltenen einzelnen Musenstatuen ist die erhabene

Kolossalstatue der Melpomene

in der Sammlung des Louvre, ein Werk, das höchst wahrscheinlich derselben Zeit angehörig ist. Die herrliche Statue schmückte einst den Prachtbau von Pompejus' Theater, unter dessen Trümmern diese kolossalste aller erhaltenen Frauenstatuen der griechischen Kunst hervorgezogen wurde, ein Werk, das uns den würdigsten Begriff geben kann von dem Kunstverstande und dem Geistesadel der griechischen Meister, welche das Rom Cäsar's und seiner Nachfolger mit ihren Werken schmücken durften.

Aus einem einzigen parischen Marmorblocke gehauen, ohne Plinthe über zwölf Fuß hoch, wird der Eindruck solcher Kolossalität noch erhöht durch die lang fluthenden Falten des Gewandes und den breiten hochsitzenden Gürtel, welcher ihren Leib dicht unter der Brust umgiebt. Die Restaurationen sind gering und beschränken sich auf Nase, rechte Hand und Vorderarm.

Wenn die im ächten Sinne des Worts sittlich reinigende und zugleich geistig fördernde Wirkung, welche ein Kunstwerk auf den Beschauer übt, überall aufs Höchste anzuschlagen ist, so darf eine solche Wirkung wohl mit Recht von diesem vortrefflichen Werke gerühmt werden, das uns wie mit einem Zauberschlage die ganze Erhabenheit der tragischen Dichtung eines Aeschylus und Sophokles verkörpert vor die Sinne stellt. Das lange Schleppgewand, die »Syrme« des antiken Theaters, ist dicht

unter der Brust gegürtet, die Aermel eng anliegend bis zu den Handgelenken, während das Gewand selbst in langen geraden gewaltigen Faltenmassen zu den Füßen niedersinkt. Indem er das eine Ende desselben aufnahm und es an den Gürtel befestigte, gelang es dem geschickten Künstler, den Eindruck des Langhinabfließenden der Draperie noch bedeutend zu verstärken. Die Simplicität der Attitüde und Drapirung, der Adel der Haltung, die majestätische Grazie des leise geneigten Hauptes, in dessen Gesichtszügen ein milder Ernst vorherrscht, werden vielleicht kaum von irgend einem ähnlichen Werke antiker Bildkunst übertroffen. Und wie wundervoll hat es der Künstler, der uns die erhabenste dichterische Schöpfung des Menschengeistes in marmorner Gestaltung vor die Sinne führte, verstanden, die Kolossalität dieser erhabenen Erscheinung durch die leidenschaftlose Ruhe ihrer Haltung zu erhöhen, und ihre Strenge zugleich zu mildern durch den Zauber der Anmuth, welcher die edlen Züge der ernstesten aller Göttinnen umschwebt! Ich weiß mich keines Anblicks zu erinnern, der dem Beschauer die ganze Erhabenheit der Tragödie und zugleich den Zauber ihrer eigenthümlichen Schönheit so eindringlich und allseitig zum Bewußtsein zu bringen geeignet wäre. Hier wie kaum anderswo sehen wir von einem Meister alter Bildkunst den Beweis geführt, daß die Kolossalität der Verhältnisse, so sehr sie auch die Verbindung der Anmuth und Lieblichkeit mit der Majestät des Eindrucks erschwert, doch eine solche Vereinigung nicht unmöglich macht. Die kunstvolle Scheidung der welligen Haarmassen giebt denselben, ohne die Großartigkeit des Gesammteindrucks irgend zu vermindern, eine überaus anmuthige Leichtigkeit. Wenn wir Visconti's Geständniß lesen, daß er nach der sanften Milde des Gesichtsausdrucks anfangs geneigt war, sie für die Muse des Liebesgesanges, für eine Erato zu halten, so verstehen wir die Alten, wenn sie von der Süßigkeit der tragischen Muse ihres Sophokles reden. Dabei präsentirt dieses herrliche Kunstwerk, trotz oder vielleicht gerade wegen der Einfachheit der Aktion und Haltung, dem Beschauer von jeder Seite einen vollständigen höchsterfreulichen Linienumriß, ein harmonisches Zusammenstimmen von höchster Mannigfaltigkeit und Ele-

ganz, während die meisten neueren Statuen nur selten eine Anschauung von mehreren Gesichtspunkten uns vortragen. Aber gerade dies harmonische Zusammenstimmen, dies schöne Gleichgewicht der Entsprechung — la bella sagoma dell tutto insieme, wie es Visconti mit dem technischen Ausdrucke der Künstler seines Landes nennt — war bei den alten Meistern durch Studium und Fleiß zu höchster Vollendung ausgebildet, während dasselbe auch bei den besten neueren Werken nach Visconti's Urtheil entweder ganz fehlt, oder doch, im Vergleich zu den Alten, selbst hinter manchen mittelmäßigen Arbeiten derselben zurücksteht. Und wenn wir die Nachrichten der Alten über Pasiteles, den Zeitgenossen des Pompejus, dessen Prachtbau unsere Statue schmücken half, richtig verstehen, so war es gerade diese Eigenthümlichkeit, welche die Kenner an Werken seiner Schule auszeichnend bewunderten. —

Durch eine Inschrift wird uns ferner noch eine andere Statue als das Werk eines Künstlers der gedachten Zeit in Italien bezeichnet. Es ist der sogenannte

Sextus Pompejus des Louvre,

gefunden bei Monte Porzio in der Nähe des alten Tuskulum. Auf der Rückseite des Panzers, welcher der Marmorstatue als Stütze dient, liest man den Namen des Künstlers, Ophelion. Er war der Sohn eines berühmten Malers, und mag mit anderen Kunstgenossen aus seiner Heimath Rhodus durch die großen Kunstbestellungen des Metellus und anderer römischen Großen nach Rom gezogen worden sein. Die Statue ist von parischem Marmor, überlebensgroß in heroischer Nacktheit gehalten, wie der Spada-Pompejus, die Portraitähnlichkeit freilich nicht ganz sicher, da das Gesicht schon im Alterthume Restaurationen erfahren hat. Dennoch macht es die Vergleichung an Münzen wahrscheinlich, daß wir hier von der Hand eines gleichzeitigen Meisters das Portraitbild jenes würdig edlen Sohnes seines eben so großen als unglücklichen Vaters besitzen, mit dem er später hohen Kriegsruhm wie das tragische Ende durch Mörderhand theilte.

Mehr summarisch sind die folgenden noch übrigen Werke dieser Kunstperiode aufzuzählen. Dahin gehören:

Der Satyr des Apollonios,
in der Egremont'schen Sammlung,

ein Werk von vorzüglicher Schönheit. »Die Umrisse des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Fließendes und Edles, und den Satyr erkennt man fast nur an dem thierischen Schweife. Die schönen Beine sind glücklicherweise fast ganz erhalten.« Ob der in Villa Hadriani gefundene Apollo eines gleichnamigen Künstlers von demselben Meister sei, dem wir bekanntlich auch den Herkulestorso verdanken, ist mehr als fraglich, da der Styl des Werkes nur einen nicht ungeschickten Kopisten verräth. Auch eine Bronzebüste, mit dem Namen Apollonios in Herkulanum gefunden, zeichnet sich nicht eben durch besondere Vorzüge vor ähnlichen Werken aus. Von dem Germanikus des Kleomenes ist bereits im ersten Bande (S. 531) gesprochen. Dagegen müssen wir hier noch ausführlich eines berühmten Werkes gedenken, von dem freilich weder Zeit noch Künstler bekannt sind, das aber nach meiner Ansicht durchaus in die Reihe der Kunstleistungen dieser Zeit, und wie ich vermuthe, der kleinasiatischen Schule angehört. Ich meine den unter dem Namen l'Arrotino bekannten

Schleifer der Gallerie von Florenz.

Eine Figur über Lebensgröße in einer kauernd hockenden Stellung; der Typus ist entschieden ungriechisch, auch nicht römisch, fremdländisch ohne unedel zu sein, kultivirtes Barbarenthum. Der linke Fuß ist auf die Erde gestemmt, das rechte eingebogene Bein so unter den Leib zurückgezogen, daß der rechte Theil des Gesäßes auf der emporgerichteten Ferse des Fußes ruht, dessen Zehen sich wie im Momente des Aufrichtenwollens gegen den Boden stemmen. Im Begriff, mit beiden Händen ein Messer,

Schabeisen oder dergleichen auf einem Schleifsteine zu wetzen, richtet er plötzlich den Kopf, ein wenig nach links geneigt, wie horchend in die Höhe. Nach der gewöhnlichen Erklärung ist hier der Scythe dargestellt, welchem Apollo das Geschäft übertrug, den von ihm im Wettstreite der Tonkunst besiegten Marsyas zu schinden. Die Fabel selbst von dieser grausamen Exekution ist indessen keineswegs alt; sie entstand erst in der Zeit nach den Perserkriegen und war ein Erzeugniß des übermüthigen Spottes, mit welchem der athenische Witz die Flötenmusik, welche das nachbarliche Böotien kultivirte, im Gegensatze zu der in Attika beliebten Kunst des Gesangs und Citherspiels, boshaft verhöhnte. Noch später ist die Wendung, welche aus Rücksichten des guten Geschmacks das Schinderamt jener Fabel dem Apollo entzog, und es einem scythischen Polizeiknechte übertrug, dergleichen in dem späteren Athen der Perikleischen Zeit zu den niederen Bütteldiensten von Staatswegen gehalten wurden. Wahr ist es, daß in Reliefdarstellungen, ja sogar in Statuen die Bestrafung des Marsyas sich dargestellt findet, und der an einem Fichtenstamme aufgehängte Marsyas, welcher uns in der Florentinischen, Pariser und anderen Sammlungen begegnet, liefert den Beweis, daß die Laune späterer Künstler das ästhetisch unerfreuliche Süjet eines anatomischen Studiums mit der Maske jener Fabel zu entschuldigen verstand. So wäre es denn allerdings nicht unmöglich, daß auch der Künstler des Florentinischen Schleifers das Motiv zu seinem Werke von jener Fabel entnommen hätte; und Winckelmann, der bei seiner vorgefaßten Meinung, daß die alte Plastik niemals profan historische Stoffe dargestellt habe, bekanntlich selbst Kunstwerke wie den sterbenden Gallier und Aehnliches auf mythische Süjets zurückführte, zögerte keinen Augenblick, auch hier diese Erklärungsweise anzuwenden, und jeden Versuch einer historischen Deutung zu verwerfen.

Und doch war eine solche vor ihm die herrschende. Der gelehrte Italiener Lanzi hatte in seiner Beschreibung der Florentiner Gallerie bei dieser Statue an ein Ereigniß aus dem Leben Cäsar's erinnert, das uns Plutarch aufbehalten hat. Der große Imperator ward, als er seinen Sieg über Pompejus nach Aegypten hin verfolgte, dort neben der Kriegs-

gefahr auch von ächt orientalischer Intrigue bedroht, und entging einem Anschlage gegen sein Leben, der bei einem großartigen Versöhnungs- und Friedensfeste zur Ausführung kommen sollte, nur durch die Wachsamkeit eines Sklaven, seines Bartscheerers, der, als der Festschmaus schon begonnen hatte, von Angst getrieben — »er war der furchtsamste aller Menschen,« sagt Plutarch — überall im Palaste herumschleichend und horchend, den Anschlag gegen das Leben seines Herrn noch rechtzeitig entdeckte. Auf diesen von der Geschichte aufbehaltenen Vorgang bezog Lanzi unsere Statue, und es ist nicht unmöglich, daß Cäsar selbst, oder einer der Seinen, das Andenken des treuen Sklaven, der gerade »durch seine Furchtsamkeit« den muthigsten aller Helden errettete, von der Kunst in Alexandria oder in Rom verewigen ließ. War dergleichen doch im Alterthume keineswegs unerhört. Schon König Krösus hatte seine Mundbäckerin, die ihn vor dem Tode der Vergiftung gerettet, im vergoldeten Ehrenstandbilde durch einen griechischen Künstler zu Delphi aufstellen lassen*), und Cäsar's Nachfolger, Octavian, ließ sogar das Andenken des Eseltreibers und seines Thieres, deren Namen (Eutychus und Nikon) ihm am Morgen der Entscheidungsschlacht von Aktium Sieg verheißen hatten, durch die Bildkunst verewigen.

Mit dieser Erklärung steht der Ausdruck in den Zügen der Figur jedenfalls bei weitem besser in Harmonie als mit jener mythologisch barbarischen Deutung, der zur Liebe man in den Gesichtszügen des Schleifers »ein Gemisch von roher Lustigkeit und barbarischer Wildheit« gefunden hat, deren Ausdruck sich freilich sehr wohl schicken würde für einen scythischen Henker, der zu seinem Opfer aufblickt. Davon ist aber in der That keine Spur zu sehen. Vielmehr liegt in den Gesichtszügen, die weder widrig noch häßlich, und deren barbarischer Typus durch die Großartigkeit des Styls veredelt erscheint, überaus viel Geist und Lebendigkeit. Er hat augenscheinlich sein Geschäft auf einen Moment unterbrochen, und richtet aufmerksam lauschend den Blick in die Höhe, wie

*) S. Torso. Th. I., S. 492.

Einer, dessen Ohr soeben etwas Ueberraschendes vernommen hat. Alles an dem Gesicht ist gespanntestes Aufhorchen; die Stirn zieht sich in dichte Falten, und die hoch aufgezogenen Augenbrauen, der geöffnete Mund, der den Athemzug selbst zurückzudrängen scheint, bezeichnen sprechend den Menschen, der irgend ein Entsetzliches als ungesehener Zeuge vernimmt. Darum haben denn auch schon frühere Ausleger hier jenen Sklaven dargestellt zu sehen geglaubt, der die Verschwörung des Katilina entdeckte. — Alles an dieser Figur in Gesichts- wie in Körperbildung ist dabei von portraitartiger Individualität. Es ist der Typus eins Dieners, eines Sklaven, aber ohne Gemeinheit aufgefaßt; das Haar, weich und fließend, fällt sanft gewellt über den Nacken hinab, während es am Vorderkopfe schon spärlicher, und mit Kunst von Scheitel und Seiten abwärts gezogen erscheint. Die Physiognomie, obschon wie gesagt weder griechisch noch römisch, ist doch nicht ohne Freiheit. Die hohe, aber zurückfliegende Stirn zeigt überwiegende Ausbildung der Wahrnehmungsorgane, während das Denkvermögen zurücksteht. Das Ohr überaus fein und klein, der sehr schwache Bart an Wange, Kinn und Lippen, die durch die Positur noch mehr verengte und verflachte Brust — das Alles kontrastirt stark mit der sonst kräftig angelegten Leibesbildung, und giebt dem Ganzen entschieden den Ausdruck einer gewissen Zagheit und Schlaffheit. Schon Heinrich Meyer hat die enge und flache Bildung der Brust im Verhältniß zu dem starken Bauche und den etwas schweren Füßen als charakteristisch bezeichnet, und sie ist es um so mehr, wenn unsere Auslegung als die richtige angenommen wird. Musterhaft nennt derselbe Kunstrichter die Biegungen des Leibes, »das weiche Nachgeben der Glieder, wie ihre Verrichtung, Lage und gegenseitiger Ausdruck dasselbe erfordere.« Das Werk gehört zugleich zu den wenigen fast unversehrt erhaltenen Denkmälern alter Kunst, und die geringen Restaurationen selbst sind so meisterhaft ausgeführt, daß sie das Auge kaum als solche wahrnimmt.

Wenn wir über die Zeit, welcher dieses treffliche Kunstwerk angehört, nur eine Muthmaßung aussprechen durften, so ist uns dagegen in der

Karyatide der Villa Albani

ein unzweifelhaftes Werk dieser Periode erhalten. Die Künstlernamen Kriton und Nikolaos aus Athen, welche eine Inschrift nennt, bezeichnen eben nur, modern zu reden, die Firma der Bildhauerwerkstätte, aus welcher diese überlebensgroße, in das Gebiet der architektonischen Skulptur gehörende Statue mit unzähligen anderen hervorgegangen ist. Sie wurde an der mit Landhäusern und Prachtgräbern eingefaßten alten Appischen Straße jenseits des Denkmals der Cäcilia Metella gefunden, und diente wohl daselbst in alter Zeit als Schmuck einer Villa oder eines großen Denkmalbaues. Die römische Kunstsage erfand Namen und Fabel zugleich für die von Polyklet*) geschaffene Idealgestalt der gebälktragenden weiblichen Figuren, denen wir bereits in den Kanephorenstatuen des Pandroseionheiligthums auf der Akropolis begegneten. Aber schon Lessing hat nachgewiesen, daß jene Sage von dem Schimpfe, welchen die alte Kunst mit dieser Darstellung und Benennung den Jungfrauen der vaterlandsverrätherischen Stadt Karyä anthun gewollt habe, auf einer Erfindung beruht, und daß wir uns eben bescheiden müssen, den Namen Karyatiden nicht weiter erklären zu können. Es war eben nur der feine Sinn der griechischen Künstler, welche in der zierlich kräftigen Gestalt der hellenischen Jungfrau mit der Tragelast des Korbes auf dem Haupte das Motiv fand für den architektonischen Schmuck, in welchem die Skulptur die schlanke Trägerin Säule reizend zur Person belebte. Solche Jungfrauengestalten mit dem geheiligten Weihegefäße auf dem Haupte sind die noch erhaltenen, im grandiosesten Style ausgeführten Karyatiden des Pandroseions auf der Akropolis, wenn sie gleich weit zurückstehen hinter den Skulpturen vom Giebel des Parthenons. Die herrlich disponirte Draperie besteht aus einer sehr langen, vom Gürtel nur wenig aufgeschürzten Tunika und aus einem Peplos, dessen hintere

*) S. Torso. Th. I., S. 286.

Partie auf dem Rücken weite malerische Falten bildet. Die größere Fülle des Hauptthaares fluthet in zwei Strömen hinter dem Halse nieder, während der Rest in zierlichen Flechten vorn über die Schultern fällt. Taille und Formen der Gestalten sind wie die kräftige Breite der Schultern ganz dem Geschäft entsprechend, für das der Künstler sie bildete, und die reiche Draperie vollendet den Eindruck des Mächtigen, Kraftstrotzenden, Tüchtigen, welcher der architektonischen Bestimmung charaktervoll entspricht. An diese Vorbilder hat sich der Künstler Diogenes von Athen gehalten, welcher die berühmte von Thorwaldsen restaurirte Karyatide des Vatican im Braccio nuovo geschaffen hat, die man anfangs sogar für eine der atheniscben Kanephoren hielt, obschon sie denselben an Schönheit nicht gleichkommt. Ein kühner Zug des Bildners ist es, daß er sich nicht gescheut hat, dem Eindrucke des vorn hinabfließenden grandiosen Faltengewandes zu Liebe, tief in das Fleisch des rechten Beines hineinzuarbeiten, und daß doch dieser Fehler gegen die Natur, auch wenn man ihn mathematisch erkannt hat, die Wirkung nicht beeinträchtigt*). Die Karyatiden aus der Werkstatt des Kriton und Nikolaos stehen aber auch der letzteren noch bedeutend nach. In den Köpfen bemerkte Winckelmann »eine gewisse kleinliche Süßigkeit« und einen Mangel bedeutender und nachdrücklicher Formengebung. Auch Gewandung und Gestalt zeigen nicht mehr den reinen Adel der alten Muster. Doch muß man bedenken, daß wir hier eben nur Werke architektonischer Dekorativplastik vor uns haben, die schwerlich von Meisterhänden ausgeführt wurden. Ob die über Brust und Schultern querüber geworfene, unterhalb festgegürtete Nebris (das Rehfell), welches sonst die Bacchantinnen tragen, irgend einen symbolischen Charakter hat, weiß ich nicht zu sagen. Der Korb, dessen äußerer Blumenschmuck den Inhalt andeutet, ruht auf einem aus Tüchern oder Binden gewundenen Kranze, der von dem Bildner der noch heute üblichen Gewohnheit, den Druck der Last durch solche Unterlage zu

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 370.

mildern, entnommen ist. Uebrigens ist die Statue bis auf die ergänzten Arme trefflich erhalten.

Nach Styl und Behandlung setzte Visconti in die Mitte des letzten Jahrhunderts der römischen Republik auch die berühmte Kolossalstatue der

Juno Lanuvina

in der Rotonda des Vatican, zwischen neun bis zehn Fuß hoch. Sie führt ihren Namen von der Stadt Lanuvium, dem heutigen Lavigna, auf dem südlichen Ausläufer der Albaner Höhen, wo noch jetzt die erhaltenen Substruktionen des Junotempels Kunde geben von dem in dieser Stadt uralt berühmten Kulte der Juno Sospita, der göttlichen »Helferin«. Sie steht vor uns, wie sie Cicero schildert: gewaffnet, den Speer in der Rechten, am linken Arme den kleinen Schild, bekleidet mit dem Ziegenfell, das helmartig über den Kopf gezogen, auf der Brust mit den Fußenden zusammengeknüpft und an den Hüften durch den Gürtel befestigt ist. Speer, Schild und die auch von Cicero erwähnten alttuskischen Schnabelschuhe an den Füßen sind neuere Ergänzung. Es ist eine alte Sabinergottheit, aber griechischen Ursprungs; denn auch in Griechenland ward Juno häufig bewaffnet dargestellt. Der Styl der Vaticanischen Statue zeigt das Bestreben des Künstlers, die altgeheiligte Gestaltung des römischen Kultbildes mit griechischer Eleganz zu schmücken. Die Disposition des Ziegenfellpanzers und der Tunika, die Affektirtheit der Falten sollten an den alten tuskanischen Styl erinnern; die Lieblichkeit der Gesichtszüge, die Weichheit der Ausführung, die Morbidezza, wie es Visconti nennt, deuten auf eine Zeit, wo die Skulptur bereits zur höchsten Eleganz gebracht war. Neuere Kunstforscher rücken die Zeit sogar hinab bis auf Kaiser Antoninus Pius, der, aus Lanuvium gebürtig, das verfallene Heiligthum der Juno Lanuvina auf dem Palatin mit großer Pracht wieder herstellte.

VIII.

Die römische Kaiserzeit

von

Augustus bis Hadrian.

Von Augustus bis Trajan.

Cäsar hatte die römische Republik in eine Monarchie umgeschaffen. Der endliche Sieg des Augustus über seine beiden Mitbewerber um die Weltherrschaft begründete Cäsar's Schöpfung durch die Erblichkeit des Kaiserthums.

Diese in politischer Hinsicht so ungeheuer wichtige und folgenreiche Veränderung hatte keinen erheblichen Einfluß auf den Betrieb der bildenden Kunst bei den Römern, welcher in dem ganzen ersten Jahrhundert des neugegründeten römischen Kaiserthums wesentlich derselbe blieb, wie er sich zu Anfange des letzten Jahrhunderts der Republik, in Folge jener großen Restauration der griechischen Bildkunst im Laufe des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts gestaltet hatte. Die bildende Kunst unter den ersten Kaisern von Augustus bis Trajan war nur eine Fortsetzung derjenigen griechischen Kunstrichtung, welche seit jener Epoche in Rom und Italien heimisch geworden war.

Diese Kunstrichtung war aber keine andere, als die von Lysippus begründete und von den späteren griechischen Kunstschulen zu Perga-

mon, Rhodus, Ephesus, unter Einwirkung des damaligen Weltzustandes weiter ausgebildete Hinwendung der plastischen Kunst auf die Realität und das Historische. Diese Richtung in der Plastik zu ihrer Vollendung gebracht und bis in ihre letzten Konsequenzen entwickelt zu haben, ist weniger das Verdienst der Römer, als vielmehr nur die Folge ihres eigenthümlichen Charakters und seiner Einwirkung auf die in Rom heimisch gewordene griechische Kunst. Denn die Geschichte der sogenannten römischen Kunst ist eigentlich nur eine Geschichte der griechischen Kunst bei den Römern, keine eigne römische Kunstgeschichte. Geschichte ist Entwickelung. Eine organische Entwickelung der Kunst hat aber bei den Römern nicht stattgefunden. Als sie mit der Begründung ihrer politischen Obmacht fertig waren, überkamen sie, mit der ganzen von den Hellenen erarbeiteten Bildung in Wissenschaft und Poesie, auch die Kunst als ein bereits Fertiges, Abgeschlossenes, Vollendetes, das seinen Gipfelpunkt schon weit hinter sich hatte. Man kann sagen: die Römer haben die Kunst erobert wie sie Länder und Provinzen eroberten und sich dienstbar machten. Erst raubten sie die Kunstwerke und zum Theil auch die Künstler, dann lernten sie die ersteren schätzen und die zweiten benutzen. Die dritte Stufe, das Nachbilden, erreichten sie nur in einigen seltenen Ausnahmen, am meisten noch in der Malerei; denn nationalrömische Plastiker erscheinen als seltene, unvollständig bezeugte und jedenfalls wenig bedeutende Ausnahmen.

Besäßen wir irgend hinlängliche Nachrichten über die zahlreichen griechischen Künstler, welche für das römische Kunstbedürfniß im Laufe der drei Jahrhunderte vom Anfang der Restaurationsperiode an bis zum Ausgange der Hadrianischen Zeit gearbeitet haben, so würde uns wenigstens ein Anhaltpunkt gegeben sein für eine geschichtliche Darstellung des Kunstlebens dieser Zeit. Allein diese Nachrichten fehlen uns so gut wie gänzlich. Kaum daß von all den trefflichen Meistern, deren zahllose Kunstgebilde das Rom und Italien der Kaiser erfüllten, hier und da eine Inschrift oder eine zufällige Notiz bei einem alten Schriftsteller einen vereinzelten Namen erhalten hat. Und doch sind es die Künstler gerade dieser Zeit, deren Meißel wir die ungeheure Mehrzahl aller uns noch erhal-

tenen Antiken und unter diesen fast alle herrlichsten Bildwerke verdanken. Für den Kaiser Augustus arbeiteten unzählige Künstler, als er das von ihm erbaute Forum mit den Statuen aller Triumphatoren der römischen Geschichte schmücken ließ; aber nicht von einem derselben ist uns auch nur der Name überliefert. Denn die Schriften, welche sich mit diesen Gegenständen beschäftigten, sind spurlos verloren, unter ihnen auch die sogenannten Acta diurna, die Tageszeitung der Weltstadt, welche, wie wir aus Tacitus wissen, auch von den großen Kunstunternehmungen ausführliche Kunde gab. Der große Geschichtschreiber fand es, nach seinem eigenen Geständnisse, »unter der historischen Würde des römischen Volks, in seinen Geschichtsbüchern solcher Dinge Erwähnung zu thun«; und doch möchten wir ihm gern einen guten Theil der eintönigen Greuelgeschichten aus dem Leben der halbwahnsinnigen Kaisertyrannen erlassen, wenn es ihm gefallen hätte, statt dessen auch nur einigen Bericht über Künstler, Kunstleben und Kunstwerke jener Zeiten zu geben.

Die spärlichen Nachrichten von Künstlern, welche in Rom und für Rom arbeiteten, betreffen, wie wir oben gesehen haben, nur die Künstler der Restaurationsperiode und der unmittelbar darauf folgenden Zeit, wo das Fremde noch neu und interessant war. In dieser Zeit begegnet man auch noch häufiger den Inschriften, welche Namen und Vaterland der Meister nennen. In der Zeit nach Augustus versiegen auch diese Quellen fast ganz. Das vorwiegend antiquarische Interesse der römischen Kunstliebhaber beschäftigte sich genauer nur mit den Werken und dem Styl der alten griechischen Meister, bei deren Arbeiten die Seltenheit den Preis erhöhte, und nebenbei auch zahlreicher Betrug mit unterlief. Dazu kam die untergeordnete Stellung, welche mehr und mehr die bildenden Künstler selbst im Leben einnahmen; das Handwerksmäßige, was sich, bei dem ungeheuren Bedarf allmälig in ihre Kunst einschlich, und das dem freigeborenen Römer die Bildhauerei fast als eine seiner unwürdige Kunst erscheinen ließ. Bei der ungeheuren Masse von plastischen Werken, welche Rom anfüllte, deren Anzahl Alles überstieg, was wir uns nach Erfahrungen der modernen Welt als möglich denken können, klagt schon Plinius, daß manches treff-

liche Werk ins Dunkel zurücktrat, mancher bedeutende Künstlername vergessen ward oder gar nicht zur öffentlichen Kunde gelangte. Nur von einem einzigen Kunstwerke seiner Zeit erwähnt Plinius ausführlich Namen und Geburtsland der Meister, welche es schufen, und giebt Kunde von der Art und Weise, wie sie dabei zu Werke gingen. Aber dies Kunstwerk war der Laokoon, das Lieblingskunstwerk des Kaisers Titus, dem Plinius sein Buch widmete, und dessen Kunstgeschmack er durch jene Bemerkung, sowie durch das überschwengliche Lob, welches er jenem Kunstwerke spendete, schmeicheln wollte.

Also die Künstlergeschichte der römischen Kaiserzeit läßt uns ohne Aufschluß über die Geschichte der Kunst bei den Römern. Nur ein Resultat bietet sie uns: Griechische Künstler waren es, welche die Kunst nach Rom verpflanzten, und griechische Künstler sind es auch gewesen, welche dieselbe in Rom bis zum Untergange des Reichs ausgeübt haben. Schon der große Visconti eiferte gegen die vielgebrauchten Ausdrücke, »römische Arbeit und römischer Styl«, mit denen man die mittelmäßigen Werke der Bildkunst zu bezeichnen pflegte. Diese Ausdrücke, sagt er, können außer auf die Werke des ältesten rohen dem etruskischen ähnlichen Kunststyls nur noch etwa auf die Arbeiten aus der römischen Kaiserzeit mit einigem Fug und Recht angewendet werden, aber keineswegs auf Nationalität oder Schule der Künstler der letzteren Zeit. Statt die meisten mittelmäßigen Arbeiten, welche unsere Museen füllen, römische zu nennen, sei es gerechter, sie als Kopien zu bezeichnen. Die Schule der Kunst selbst, wie sie noch in der Kaiserzeit bei den Römern blühte, verdient allein den Namen der griechischen *).

Dasselbe ist auch Winckelmann's Ansicht, der die Meinung von einem der römischen Kunst eigenen und von dem griechischen verschiedenen Kunststyle geradezu »ein Vorurtheil« nannte. Und doch ist dies nur die eine Seite der Sache. Denn man kann allerdings von einer römischen Kunst

---

*) E greca sola potea dirsi la scuola del arte. Visconti, Mus. Pio Clem. II.

reden in dem Sinne, daß das römisch-nationale Element, der vorzugsweise realistische Charakter des Römervolks, auch der fremden Kunst, von der Zeit an, wo dieselbe seinen Bedürfnissen, seinem Geschmacke, seinem Sinne für das historisch Monumentale dienstbar wurde, ja seinen intimsten Neigungen Ausdruck verlieh, auch einen eigenthümlichen von dem griechischen abweichenden Stempel aufprägte.

Die Griechen sind die Idealisten, die Römer die Realisten der alten Welt. Die Griechen, denen schöne freie Menschenbildung das Höchste, deren ganzes Streben darauf gerichtet war, sich zu schönen und freien Menschen, ihren Staat selbst zur Freiheit eines organischen Kunstwerks auszubilden, sie haben auch in der Plastik, ganz diesem ihrem Wesen und Streben gemäß, sich darin befriedigt: in ihren mythischen Ahnen, den Göttern und Heroen, den Idealismus schönster freister Menschlichkeit in typischer Allgemeinheit darzustellen. So haben sie ihre Götterideale geschaffen nach ihrem Bilde; so haben sie ihre Tempelwände und Friese, ihre Metopen und Giebelfelder mit den Reliefbildern und Statuengruppen ihrer Religion, ihrer Mythe und Heldensage ausgeschmückt, und nur in ihren Portraitstatuen gleichsam den ersten Schritt gewagt zur Gegenwart und geschichtlichen Wirklichkeit. Aber auch hier blieb das Ideale, die Neigung zum typisch Allgemeinen so wenig ausgeschlossen, daß wir selbst noch in dem letzten Stadium der großen Blüthezeit der Plastik auf hellenischem Boden, in den Portraitstatuen und Büsten Alexander's, weniger die Portraitähnlichkeit des Individuums als die freie Schöpfung des idealisirenden Künstlers übrig haben, der die Gesichtsbildung des Heldenkönigs irgend einem mythischen Ideale anzunähern sich gedrungen fühlte. Die Untersuchungen der Gelehrten bei Gelegenheit des berühmten Mosaikgemäldes der Alexanderschlacht liefern dafür den Nachweis; denn es ist bekannt, daß die Züge des Macedonierkönigs in diesem Gemälde keinem einzigen der erhaltenen plastischen Bildnisse des Helden gleichen.

Es war ein großer Irrthum des unsterblichen Winckelmann, daß die griechische Plastik überhaupt niemals Vorwürfe aus der geschichtlichen Wirklichkeit behandelt habe; ein Irrthum, der ihn selbst bei den augen-

fälligsten Beweisen des Gegentheils in Kunstwerken wie der sterbende Fechter und die Barbarengruppe in Villa Ludovisi, zu falschen Erklärungen verleitete. Aber in diesem Irrthume ist dennoch eine wichtige Wahrheit enthalten, die Wahrheit nämlich: daß die Griechen in ihrer Plastik wesentlich bei der Mythe und ihrer Darstellung stehen geblieben sind, und daß die griechischen Künstler den ersten Schritt in die historische Wirklichkeit erst zu einer Zeit thaten, als ein von dem Hellenenthum verschiedenes Element, das Macedonierthum, über das eigentlich hellenische die Herrschaft erhielt.

Was die Griechen nicht gethan hatten und nicht thun konnten, ohne ihr Wesen aufzugeben, das thaten oder, wenn man will, bewirkten die Römer, weil sie es thun mußten, um ihr Wesen auszudrücken. Die Römer haben die griechische Plastik, nachdem sie sie in ihren Dienst genommen, aus der Mythe in die Geschichte, aus der Idealität auf den Boden des Realen, aus dem Typischen allgemein Menschlichen zum Ausdruck des Individuellen und Einzelnen, des charakteristisch Persönlichen fortgeführt. Und das ist allerdings ein Fortschritt zu nennen in der Entwickelungsgeschichte der Kunst, wenn er auch, wie alle Fortschritte, nicht ohne große Opfer erreicht werden konnte, und zuletzt, dem Kreislauf aller menschlichen Dinge gemäß, sogar zum Untergange der wesentlich idealen Kunst selbst führen mußte.

Wie die Griechen das Volk des bildenden, Machens der idealen »Poiesis«, so waren die Römer das Volk des arbeitenden Thuns, der verständigen »Praxis«. Jenes ist die Thätigkeit des freischaffenden Künstlers, diese die Sache des vielbedingten und beschränkten Kriegers und Geschäftsmannes. Die Römer sind nicht mehr, wie die Griechen, freie Künstler ihres Lebens in Religion, Staat und Gesellschaft. Sie sind beschränkt, bedingt, geknechtet von ihrem Staat und ihrem Recht wie von ihrer Religion, in deren beschränkenden Aber- und Wunderglauben kein Ton eindringt, der auch nur von fern erinnerte an den frei-

heitathmenden Klang jenes Homerischen Worts*), das alle »Wahrzeichen« für nichtig erklärt gegenüber dem innersten Gefühl und Drange der Menschenbrust. Nicht das Allgemeine, das rein Menschliche, das Ideale setzte sich die römische Bildung zum Zweck, sondern ein Besonderes, Nationales, real Beschränktes. Wie kann ich mir Andere unterwerfen, sie und ihr Eigenthum meinem Willen dienstbar machen? Diese Frage hatte die römische Bildung zu beantworten; und sie fand die Antwort, die Mittel zu jenem Zwecke, in drei Dingen: in dem Schwerte des Kriegers, in der Gewalt des Redners, in der Schlauheit und Rechtskunde des Advokaten. Alle Eigenartigkeit des menschlichen Wesens ward erdrückt in der starken Gemeinschaft, welche das Fundament bilden sollte zu dem Gebäude der Weltherrschaft, und einer der größten Bewunderer, den das Römervolk in neuester Zeit gefunden**), muß dennoch eingestehen, »daß Rom seine Alles überragende staatliche Größe theuer bezahlt hat mit der Aufopferung der anmuthigen Mannigfaltigkeit, der bequemen Läßlichkeit und der innerlichen Freiheit des hellenischen Lebens.«

Wie der Mensch so seine Kunst. Was ihm das Höchste ist, was ihn vorzugsweise erfüllt, das hat sie ihm darzustellen. Nun aber hatte Rom seine Götter überkommen, fertig und ausgestattet, wie sie der Hellenen Kunst zu selbständigen Idealen herangebildet und vollendet hatte. Die es sich selbst geschaffen, waren abstrakte Verstandesbegriffe, ohne Lebendigkeit und plastische Individualität, und daher unfähig, von der Kunst zu selbständigen wahrhaft organischen Kunstformen ausgebildet zu werden. Seine mythischen Erinnerungen waren eben so unlebendig. Von einem mythischen Ahnherrn Aeneas und seinen Helden mochten gelehrte Dichter des kultivirten Roms fabeln und singen; das Volk, die Nation hatte zu solchen Traditionen und Gestalten keinerlei Verhältniß, und zu

*) Ein Wahrzeichen nur gilt: »Das Vaterland zu erretten!« ruft Hektor dem Vogelschauer zu, der unglückliche »Zeichen« verkündet und vom Kampfe abstehen heißt.

**) Mommsen, Römische Geschichte. Th. I., S. 306.

keiner Zeit haben dieselben durch große Meister der Plastik eine Darstellung gefunden. Selbst die Sagen von der Königszeit und den mächtigen Tarquiniern waren kein Gegenstand des Stolzes für die späteren Römer beim Rückblick auf ihre Vergangenheit. Wohl mochten die Griechen auf dem Gipfel ihrer Größe mit stolzer Freude auf die lange Reihe ihrer im Gedicht verklärten Ahnen zurückschauen; der Römer sah, als die Welt zu seinen Füßen lag, weit lieber auf das, was Rom in der Gegenwart war, als auf die dunklen Jahrhunderte voll Mühsal und Kampf um eine ärmliche Existenz. Der Staat, das Imperium und die Thaten im Dienste dieses Staats zur Erhaltung und Mehrung dieses Imperiums vollbracht, das war für den Römer das Höchste in der Zeit, wo sein Volk sich als das weltmächtige zu fühlen begann. Was anders also mochte er in Stein und Erz verewigt sehen als diese Thaten und die Männer, die sie gethan. Und als Rom Griechenland unterjocht, und seine Kunst und Bildung sich dienstbar gemacht hatte, da zwang es auch die Kunst, eine römische zu werden, da bestimmte römischer Wille, römisches Bedürfniß, römischer Geschmack das, was dargestellt und wie es dargestellt werden sollte; — römischer »Geschmack«, denn auch dieser ursprünglich und ächt römische Ausdruck, der zur sprachlichen Bezeichnung für das Aesthetische und seinen Genuß den materiellsten aller Sinne wählte, ist eben nur ein charakteristischer Ausdruck des römischen auf das unmittelbar Gegenwärtige, Faß- und Greifbare gerichteten Realismus, der fortan die bildende Kunst beherrschte, und ihren Gestaltungen das eigenthümlich römische Gepräge verlieh. Bis zu welchem Grade dieser römische Realismus in der Kunst sich steigerte, welche Verirrungen er herbeiführte, davon geben noch heute die beiden auf dem Hofe des Kapitols befindlichen Statuen jener thrakischen Könige Zeugniß, die mit abgehauenen Händen dargestellt sind, weil die Barbarei des römischen Feldherrn wirklich diese Strafe über die Originale verhängt hatte*)! —

*) Vgl. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 283.

So ward das historisch Monumentale, das realistisch Portraithafte, das zu voller Naturwahrheit Individualisirte, aber auch das imponirend Massenhafte, majestätisch Wundervolle der Grundcharakter der Kunst bei den Römern, und so kann man was diesen Charakter trägt, wenn auch von griechischen Künstlern geschaffen, dennoch mit Fug und Recht römische Arbeit und römisches Kunstwerk nennen.

Gegenstände der römischen Plastik.

Der Einfluß, welchen der römische Volkscharakter auf die nach Rom verpflanzte griechische Bildkunst ausübte, tritt uns in allen Gebieten entgegen, welche die Plastik auch noch bei den Römern umfaßte. Diese Gebiete sind die der Religion, des Staats, für den seit Augustus der Kaiser eintritt, und des Privatlebens.

Der älteste römische Götterkult war bildlos gewesen bis auf die Zeit, wo die Tarquinier den ersten Tempel und die erste Bildsäule des Jupiter aufrichteten. Dieser bildlose Kultus hatte die Zahl der Götter ins Ungeheuere vermehrt; denn, wie wir gesehen haben*), verwandelte die römische Reflexion das allgemeine Begriffliche fast jedes menschlichen Verhältnisses und Bedürfnisses, Glück und Unglück, Vortheil und Nachtheil, ja man kann sagen Alles, was den Menschen in Natur und Leben umgab oder betraf, in eine Gottheit. Diese nationale Götterschöpfung wurde auch nach dem Eindringen griechischer Kultur in das römische Leben noch fortgesetzt, wie denn überhaupt die Zahl der Götter bei den Römern niemals eine geschlossene war. Denn da das Princip, nach

*) S. Torso. Th. II., S. 139.

welchem solche Götter geschaffen wurden, einerseits die logische Nothwendigkeit, andererseits die Zufälligkeit der zahllosen Einzeldinge war, so ist es gar nicht zu verwundern, wenn der gelehrte Römer Varro, der zu einer Zeit, als diese Göttermasse längst dem Bewußtsein des gebildeten Theils der Nation entschwunden war, ein Verzeichniß derselben in seinem antiquarischen Werke sammelte, gegen sechstausend solcher Götter aufzählte. Die Priesterschaft, also die Patricier, bewahrte in ihren Geheimbüchern die Lehre von den Künsten der Verehrung und richtigen Benutzung dieser Götter, die sich im Volke selbst als »plebejische Götter« weit länger erhielten als bei den Gebildeten. Jupiter, Juno und Minerva wären die ersten griechischen Götter, welche von den Römern aufgenommen wurden. Um die Zeit des zweiten punischen Krieges waren die zwölf griechischen Hauptgötter bereits völlig in Rom eingebürgert, und schon der altrömische Dichter Ennius konnte ihre Namen in zwei Gedenkversen der Jugend einprägen*). Die Einführung der griechischen Litteratur in Rom, welche mit der Restauration der griechischen Bildkunst und ihrer Uebersiedelung nach Rom zusammenfiel, ließ auch die griechischen Götter überwiegend an die Stelle jener altitalischen treten, welche bis auf geringe Ausnahmen nach und nach völlig aus dem Bewußtsein der Menschen verschwanden.

Diese griechische Götterwelt aber war bereits von der Kunst völlig ausgestaltet. Die Künstler, welche für das Bedürfniß des römischen Kultus, für Tempel und heilige Orte, für öffentliche Plätze und Paläste, für die großartigen Villen, Heiligthümer und Begräbnißplätze der Mächtigen und Reichen, ja selbst für bloße Kunstliebhaber und Sammler zahlreiche Götterbilder zu schaffen hatten, sahen sich darauf angewiesen, die vorhandenen Götterideale mit Benutzung ihrer berühmtesten Musterbilder zu wiederholen. Mochten immerhin gewisse Eigenheiten des römischen Kultus, mochten Lokalverhältnisse, Geschmack und Bedürfniß der Zeit, moch-

---

*) Juno, Vesta, Ceres, Diana, Minerva, Venus, Mars,
Mercurius, Jovi', Neptunus, Vulcanus, Apollo.

ten selbst Begabung oder Unvermögen der Künstler mannigfache Modifikationen herbeiführen, ja sogar hier und da aus einzelnen typischen Göttergestalten neue Bildungen hervorgehen lassen: im Ganzen und Großen blieb das alles unbedeutend gegen die schöpferische Kraft, welche in der griechischen Kunst jene Götterideale ins Leben gerufen hatte, und die Kunstgestalt der romanisirten griechischen Götter blieb überwiegend an die griechischen Originale gebunden. Wo es den Anschein hat, als nähere sich das Original einer altitalischen Gottheit in seiner plastischen Gestaltung einem griechischen Ideale, da liegt auch immer eine griechische Kunstform zum Grunde, und selbst der altrömische doppelköpfige Janus ist nur eine Nachbildung altgriechischer Doppelhermen. So wird Zeus als »donnernder Jupiter«, Hauptgott des Kapitols, in der Kaiserzeit das Vorbild des römischen Imperators, des irdischen Donnergottes. Seine Gemahlin Juno dagegen wird Vorbild der vergötterten Kaiserin einerseits, während sie auf der anderen Seite die Heiligkeit der römischen Matrone, der Familienmutter, als Juno Ehestifterin und Hauserhalterin repräsentirt.

Juno als Säugamme mit dem Kinde Ares an der Brust im Vaticanischen Museum ist ein specifisch römisches Erzeugniß, noch mehr die Lokalgottheit einer Juno Lanuvina oder Sospita. Pallas-Minerva, zusammen mit beiden auf dem Kapitol verehrt, die dritte dem Range nach in der altgeheiligten Dreizahl der ersten romanisirten Griechengötter, und mit den verschiedensten Geschäften, selbst mit dem Schutze der römischen Flotte betraut, mußte ihr vom Phidias geschaffenes Parthenosideal dem Künstler dazu herleihen, das Bild der »Göttin Roma« zu schaffen, in welcher sich der Begriff der Weltgebieterin personificirte, während die kühn ausschreitende Athene Promachos zur römischen Bellona umgeschaffen wurde*). Die Göttin der Liebe und Schönheit weist selbst als römische Venus Victrix und Venus Genitrix dargestellt, auf griechische Vorbilder zurück. Daneben aber fand die Kunst der römischen Zeit so gut wie die anderthalb Jahrtausend spätere der italienischen Renaissance in

---

*) S. Torso. Th. I., S. 155.

Namen und Persönlichkeit dieser Göttin die ergiebigsten Motive für die Darstellung weiblichen Liebreizes und weiblicher Schönheit in den verschiedensten Situationen, von dem Reize einer Venus im Bade bis hinab zu der Ausgelassenheit einer Venus Kallipygos, ja bis zur Widrigkeit einer Venus Vulgivaga, wie sie in der bekannten Borghesischen Statue des Louvre erscheint. Das verfeinerte Verhältniß der Geschlechter und die im modernen Römerthume dieser Zeiten ausgebildete Liebesleidenschaft — wenn auch weit entfernt von der Tiefe und Innerlichkeit unseres Gefühls — trug gleichfalls dazu bei, die Darstellung der Liebesgöttin zu einer der beliebtesten Aufgaben der römisch-griechischen Kunst zu machen. Wohl auf mancher Villa prangte, zur Zeit des Horaz, wie auf dem Landsitze des schönen Maximus am Albanersee, »der Göttin Marmorbild unter dem Dache von Citronenholz, umduftet von Weihrauch und gefeiert von Festgesängen und Tänzen schöner Jünglinge und Jungfrauen,« als Dank für gewährte Liebessiege*). Daß ein Zeitalter, dem mehr und mehr der sinnliche Lebensgenuß das Höchste wurde, neben der Aphrodite auch die Idealdarstellung des Bacchus begünstigen mußte, können noch heute zahlreiche Statuen dieses Gottes bezeugen.

Der poetische Sinn und Gestaltungstrieb der Griechen hatte selbst jene hart an die Allegorie streifenden Personifikationen menschlicher Verhältnisse und Zustände in Poesie und Plastik zu wirklichen lebensvollen Individualitäten erhoben. Ihre Nike und Hebe, ihre Nemesis, Eirene u. s. f. lebten als wirkliche und persönliche Gottheiten im Bewußtsein des Volks, während diejenigen Personifikationen, welchen jene Erhebung aus der Allegorie nicht zu Theil ward, nur als Nebenfiguren im untergeordneten Verhältniß zu größeren Darstellungen verwendet wurden. Die römische Sinnbildnerei dagegen verlieh auch der bloßen Allegorie in der Kunst eine bis dahin nicht erhörte Selbständigkeit. Ich will nicht behaupten, daß die Bildkunst gezwungen wurde, für die sämmtlichen sechstausend Verstandesgötter die Personifikation auch äußerlich herzustellen. Aber die

*) Horaz' Oden. IV., 1,

Zahl solcher allegorischen Gestaltungen bei den Römern, welche die Künstler jetzt als selbständige Erscheinungen darzustellen hatten, überwog dennoch bei Weitem Alles, was sich die griechische Kunst bis dahin erlaubt hatte. Am glücklichsten fielen diese Gestaltungen noch in solchen Fällen aus, wo die römischen Künstler sich einfach damit begnügten, den zu schaffenden allegorischen Göttergestalten schon vorhandene griechische Götterbildungen zu Grunde zu legen; wenn sie z. B. die Darstellung der alterthümlichen bekleideten altgriechischen Aphrodite, im langen künstlich gefältelten Gewande, leise einherschreitend, mit den Blumen in der Hand, zur römischen Spes, der Hoffnungsgöttin, machten, oder wenn sie die griechische Hygieia in die Göttin Salus, die Nike in eine Viktoria u. s. w. verwandelten. Aber weit die größere Mehrzahl solcher von den Römern durch die Kunst versinnlichten Allgemeinheiten blieb ein kaltes und lebloses Spiel des kombinirenden Verstandes; die Gestalt eine solche, die das, was sie sein wollte, nicht wirklich war, sondern nur bedeutete und durch äußerliche Zeichen, die mit ihr selbst nichts zu thun hatten, kenntlich machte. Es blieb mit einem Worte — leere Allegorie. Das Attribut ward wichtiger als die Gestalt; ja es wurde die Hauptsache. Mochte dasselbe oft sinnreich erdacht und glücklich gewählt sein, es hatte mit dem Schönen nichts zu schaffen, denn sein Zweck war Deutlichkeit, nicht Schönheit, und selbst die Deutlichkeit ward meist nur auf dem Wege der konventionellen Uebereinkunft erreicht; denn an und für sich liegt keinerlei Nothwendigkeit darin, daß eine Frauengestalt mit »Balkennägeln, Keile und Klammern« die von Horaz besungene römische Göttin »Nothwendigkeit«, oder ein Weib auf den Anker gestützt, die »Hoffnung« sei oder bedeute.

In der Geschichte der Kunst bei den Römern tritt also die Allegorie als dasjenige Feld auf, in welchem die Bildkunst sich am meisten, wenn auch in sehr untergeordneter Weise schöpferisch bethätigte. Der Grund davon lag einestheils in der bereits früher charakterisirten Verstandesrichtung der Römer, andererseits aber ward dies Hervortreten der Allegorie eine historische Nothwendigkeit durch jene ächt römische religiöse Toleranz,

welche nach und nach alle Kulte und alle Götter der Welt, den Isisdienst der Aegypter, wie den assyrisch-persischen Mithraskult und die Götter der ausschweifenden syrischen Phantastik in der riesigen Welthauptstadt versammelte, ja sogar die verschiedensten Götter durch Vereinigung ihrer Attribute in einer Gestalt zu einer neuen phantastischen Einheit zusammenzuschmelzen versuchte. So entstand, wie der deutsche Aesthetiker Vischer es nennt, die Allegorie bei den Römern »als eine Desorganisation der Phantasie«. Wo so viele ganz verschiedenartige, zugleich aber ganz reife Religionen an einem Orte auf einander stießen, da mußte die Vergleichung zu einer Trennung des Inhalts und des Bildes führen, weil sich die nothwendige Wahrnehmung aufdrängte, daß ein und derselbe Inhalt von den verschiedenen Völkern in die verschiedensten Bilder gefaßt worden war. Und so war es gerade diese Vereinigung aller Volksgeister und Volksgötter zu einem großen Pantheon derselben in der Weltbeherrscherin Roma, was zur Auflösung des antiken Ideals führte und Rom zum Sarge werden ließ für die gesammte alte Götterwelt*).

Anders war es mit der römischen Kunst in ihrem Verhältnisse zum Staate, zur geschichtlichen Wirklichkeit des Lebens. Hier hat der Geist der römischen Kunst im Anschlusse an die von Lysippus vorgezeichnete Richtung wahrhaft Großes geleistet, und durch die Kraft und Strenge, womit er das Princip der historischen Realität bis in seine letzten Konsequenzen durchführte, und selbst das strenge Stylgesetz der griechischen Kunst dem Streben nach scharf individualisirender Charakteristik und strenger Naturalistik, theilweise zum Opfer brachte, in der That die Grenzen der plastischen Kunst wesentlich erweitert. Ja er hat dieser Kunst überhaupt die Möglichkeit vorgebahnt, den Untergang jener antiken Welt und ihrer Götter selbst noch lebenskräftig zu überdauern. Denn die moderne Plastik, welche seit dem Untergange jener alten Welt nach dem schneidenden Worte des zuvor genannten Kunstforschers »nur noch mit einem Lungenflügel fortlebt«, hat diesen Zug und Drang der römischen

*) Vgl. Vischer, Aesthetik. Th. II., 1., S. 468 ff.

Kunst zum Realen, Historischen, Monumentalen zu ihrer Voraussetzung, und zu ihrer Basis das Leben der Geschichte. Denn die Geschichte ist es, »die so gut sie kann den Mythus ersetzt, wie der geschichtliche Held den Helden der Sage, die Fülle großer Menschen den Gott ersetzt, der seinen Geist über sie ausgegossen hat.«

Hier tritt uns nun bei den Römern zuerst das historische Monumentalportrait entgegen, dessen Ausbildung vollständig der römischen Kunst angehört, und das wir glücklicherweise an den uns in ziemlicher Vollständigkeit erhaltenen Portraitbildnissen der römischen Kaiser fast drei Jahrhunderte lang verfolgen können. Eine Uebersicht dieser erhaltenen Denkmäler wird zeigen, wie Treffliches die Kunst noch lange Zeit auf diesem Gebiete leistete, wenngleich unwürdige Schmeichelei und das Ueberhandnehmen des Orientalismus im Geschmack für das Kolossale und Prunkende auch hier sich nicht verleugnen konnten. Immer aber hatte das letztere doch die besondere Bedeutung, »das politisch Große in seiner übergreifenden, sicher begründeten, stattlich ausgebreiteten Mächtigkeit zu repräsentiren und wie in einem Triumphzuge aufzuzeigen, und selbst in den häßlichsten Bildungen, wie in dem »Fettkopfe« eines Domitian, ist die Nachwirkung des griechischen Stylgesetzes noch stark genug, um eine plastisch antike Behandlung möglich zu machen. Das Ehrenportrait, die Monumentalstatue, zumal das Reiterbild, gewinnt eine ungeheure Ausdehnung, die sich, Vergangenheit und Gegenwart umfassend, bis in die späteste Zeit eines Probus und Konstantin fortsetzt. Statuen der Kaiser erfüllten alle Städte des römischen Weltreichs, freilich oft nur, um nach dem gewaltsamen Ende der Kaiser selbst wieder umgestürzt und vernichtet zu werden. Der Drang, neben den historischen Personen auch deren Kriegs- und Friedensthaten zu verewigen, führt zu einer ungeheuren Ausdehnung des Reliefs bei den Römern, das in den riesigen Reliefsäulen, welche die Geschichte ganzer Feldzüge mit allen ihren Vorkommnissen in Marmor dargestellt zeigen, seinen Gipfelpunkt erreicht, während das Streben nach möglichster Naturwahrheit den Reliefsiguren zuletzt fast völlige statuarische Rundung verleiht. Die personificirte Darstellung von

Ländern und Nationen, Städten und Provinzen, Bergen und Strömen der besiegten Erdtheile schließt sich den ähnlichen Erzeugnissen der Kunst aus der macedonischen Zeit an, wie denn überhaupt das Verhältniß der Römer zur Kunst dem der Macedonier nahe verwandt erscheint. Noch heute sind uns in den beiden berühmten Kolossalstatuen des Nil und des Tiber in den Museen zu Rom und Paris zwei Meisterwerke dieser Gattung erhalten.

Eigenthümlich ist dagegen der römischen Bildkunst die Ausdehnung der monumentalen Portraitdarstellung von den allgemeinen Personifikationen der unterworfenen Völkerschaften, wie sie uns schon im Zeitalter des Pompejus entgegentreten, auch auf die Individualität ihrer besiegten Könige und Fürsten, die mit ihren Gemahlinnen, Kindern und bedeutenden Angehörigen nicht nur in eigener Person, sondern oft auch im Portraitbilde zur Verherrlichung kaiserlicher Triumphzüge dienten oder als Statuen und Büsten die Triumphbogen und Siegesdenkmäler schmückten. So ward Kleopatra im Bilde aufgeführt bei Kaiser Augustus' ägyptischem Triumphe; hingestreckt auf einem Ruhebette im freigewählten Tode hatte sie der Künstler gebildet. Und wenn wir auch — was nicht fest steht — darauf verzichten müssen, in jener berühmten, jetzt als Ariadne bezeichneten Statue des Vatican eine Nachbildung jenes Kunstwerks zu besitzen, so geben doch in unseren Antikensammlungen die Portraitstatuen und Köpfe einer Thusnelda und Ramis, eines Thumelikus und vielleicht selbst des furchtbaren Römerbezwingers Arminius*), noch heute Zeugniß von jenem Brauche, dem wir noch in der spätesten römischen Zeit begegnen. Noch Kaiser Diokletian schmückte im Jahre 303 unserer Zeitrechnung seinen Triumph über die Perser nicht nur durch die Symbolgestalten der überschrittenen Berge und Flüsse und der eroberten Provinzen, sondern

*) Nach einer Vermuthung des gelehrten Verfassers der griechischen Künstlergeschichte (Heinr. Brunn zu Rom) ist in einer Büste des Kapitolmuseums (Nr. 59) das Portrait des deutschen Nationalhelden, der den Varus und seine Legionen vernichtete, erhalten.

er ließ auch die Portraitbilder der gefangenen Frauen, Kinder und Schwestern des persischen Großkönigs mit im Zuge aufführen, da er die Gefangenen selbst beim Friedensschlusse zurückgegeben hatte.

Zu den Bedürfnissen und Kunstaufgaben, denen die griechische Plastik bei den Römern auf dem Gebiete der Religion und des Staats zu genügen hatte, gesellte sich nun drittens das gesteigerte Kunstbedürfniß und Interesse eines auf der Höhe der Civilisation angelangten, mit unermeßlichem Reichthum ausgestatteten Privatlebens, das sich als solches erst in der Zeit des Augustus vollständig auszubilden begann.

Wir haben an dem Beispiel Cicero's und seiner Zeitgenossen gesehen, daß Kunstliebe und Kunstgeschmack schon in dem letzten Jahrhundert der Republik auch im Privatleben der Bildkunst reiche Beschäftigung gewährten. Dieses Kunstinteresse erfuhr nun in der nächstfolgenden Periode noch eine bedeutende Steigerung durch die völlig veränderten Verhältnisse des öffentlichen Lebens.

Als die römische Welt nach den letzten, langen und schrecklichen Zuckungen, welche den Untergang der republikanischen Staatsform begleitet hatten, unter Oktavianus' unbestrittener Alleinherrschaft endlich wieder aufathmete, suchte und fand sie, wonach sie sich zu sehnen ein Recht hatte, Erholung und Ruhe nach unsäglichen Leiden, Trost und Ersatz für die verlorenen Güter der Freiheit und des politischen Lebens, Beschäftigung und Ausfüllung für die ihr eben durch jenen Verlust bereitete Muse, im ungestörten Vollgenusse eines durch alle, von der herrschenden Macht sorgfältig gepflegten Friedenskünste, verschönerten Lebens. Leise und unmerklich, Schritt vor Schritt bedachtsam vorschreitend, hatte der neue Princeps durch eine Reihe wohlbedachter Maßregeln alle Gebiete des politischen Daseins, die volle Bedeutung der religiösen und politischen Magistraten, das gesammte Kriegswesen, die Finanz- und Rechtsverwaltung an sich gezogen, und so dem öffentlichen Leben, welches in allen diesen Gebieten bisher der Thätigkeit und der freien Gesinnung, dem individuellen Patriotismus und dem Ehrgeize der Bürger einen weiten Spielraum geboten hatte, nach und nach alle Adern unterbunden und alle Nerven ge-

lähmt. In dem vortrefflich geordneten Militair- und Polizeistaate, welchen Oktavian, dies Genie der Zweckmäßigkeit, an die Stelle der zerrütteten Adelsrepublik gesetzt hatte, sicherte eine vortreffliche Polizei Ruhe und Ordnung für die Besitzenden; und während seine Politik den blasirt-hochmüthigen und arbeitscheuen Pöbel der Welthauptstadt durch »Brod und Spiele« befriedigte, führte sie den übrigen Theil der römischen Gesellschaft von selbst einem gebildeten Müßiggange in die Arme und gewährte ihm in der Beschäftigung oder in der Theilnahme und dem Interesse an Kunst und Wissenschaft eine erwünschte Ausfüllung der ihm auferlegten politischen Muse. Unter Augustus' Regierung erlebte die römische Litteratur bekanntlich ihr goldenes Zeitalter, die römische Kunstpoesie nach griechischen Mustern gebildet, von griechischem Geiste erfüllt, ihre höchste Blüthe; und das in einer Sprache, welche jahrhundertelange Anstrengungen der trefflichsten Meister der Redekunst auf den Gipfel ihrer künstlerischen Vollendung erhoben, und für deren richtige und kunstgemäße Behandlung selbst die große Menge des Volks ein scharfes Ohr und eine sichere Feinheit des Gefühls gewonnen hatte. Und wie die Kunst der Rede in Poesie und Prosa in Rom ein Publikum gefunden hatte, wie es ähnlich zahlreich und durch die Allgemeinheit und Oeffentlichkeit des Lebens ausgebildet nur Athen in seiner Blüthezeit besaß, so darf auch von der bildenden Kunst und ihren Werken gesagt werden, daß ihnen eine weitverbreitete Theilnahme, ein kundiges Verständniß, ein durch den Anblick zahlloser Meisterwerke gebildeter Sinn, bei vielen sogar gelehrt-historische Kenntniß und praktisch gebildete Kennerschaft mit Nichten mangelten. Die Monarchie, die es als eine ihrer politischen Aufgaben erkannte, litterarische und Kunststudien zu fördern, die unter Augustus den neuen kaiserlichen Hof zu einem Musensitze machte, der die ausgezeichnetsten Geister der Nation, unter ihnen einen Virgil und Varius, einen Horaz und Ovid, in seinem Kreise versammelte, — sie war zugleich aus denselben Gründen eine Beschützerin und Fördererin der bildenden Kunst, deren monumentale Prachtwerke die Großartigkeit des neuen Imperiums und seiner Regierer zu Stolz und Freude der Bürger des ersteren ver-

herrlichten, während der feinere Sinn der Gebildeten sich an ihren Schöpfungen zum Schmuck und Genuß des eigenen Privatlebens erfreute.

»Bis zur Zeit der Kaiser,« sagt Plutarch, »konnte sich Rom an Pracht und Schönheit der Kunstwerke nicht mit Athen messen.« Von dieser Zeit ab übertraf es nicht nur Athen, sondern Alles, was die Welt besaß; und überall, wo der genannte Schriftsteller in dieser Beziehung von dem Rom der Kaiser spricht, geschieht es mit staunender Bewunderung seiner »unvergleichlichen Herrlichkeit«. Nach der Herstellung des Weltfriedens war die Verschönerung Roms eins der wichtigsten Geschäfte des neuen Weltherrschers, der sich am Ende seines Lebens rühmen durfte: »eine Stadt von Marmor zu hinterlassen, die er als eine Stadt von Ziegelsteinen überkommen habe.« Mehr und mehr hatten sich schon seit Cäsar's Zeit alle großen Künstler der griechischen Welt nach Rom hingewendet, und die gewaltigsten Kunstunternehmungen August's fanden kein Hinderniß an dem Mangel ausführender Köpfe und Hände. Es war ein großartiger Gedanke dieses wunderbaren Mannes, die Monumentalstatuen aller jener Staatsmänner und Kriegshelden, deren Triumphe Rom groß gemacht, von den mythischen Ahnherren Aeneas und Romulus bis hinab zu dem großen Diktator, zu einer grandiosen Versammlung von Triumphatoren aller Jahrhunderte der römischen Geschichte vereint auf dem neuhergerichteten Forum aufzustellen, unter den Augen des Mars Ultor, der, wie Ovid singt, von der Giebelhöhe seines, gleichfalls von Augustus erbauten Prachttempels befriedigt niederschaute auf seine weltbezwingenden Enkel. »Als Muster habe er sie aufgestellt, nach deren das römische Volk ihn selbst und seine Nachfolger beurtheilen möge!« Also lautete das Edikt, mit dem er die Vollendung des Werks bekannt machte. Nicht nur Tempel und Heiligthümer, sondern auch Straßen und Plätze schmückte er mit den schönsten Götterstatuen, nicht mit geraubten, sondern mit solchen, die er, wie Sueton sagt, von gleichzeitigen Künstlern arbeiten ließ, und es waren Werke, die sich der Nachbarschaft der edelsten Schöpfungen griechischer Kunstblüthe nicht zu schämen hatten. Es war mehr Politik als mangelnder Sinn für die Kunst, wenn seine eigenen Land-

häuser und Villen, wie sein Biograph sagt, »nicht mit Statuen und Gemälden, sondern mit Alleen und Lustwäldern, mit Naturalien- und Kuriositätensammlungen« ausgestattet waren. Er wollte alles in die Augen Fallende, alle glänzende Pracht von sich fern halten, wie ja auch bekanntlich sein Hauswesen, um modern zu reden, eine gewisse bürgerliche Schlichtheit gern zur Schau trug, die ihm sein Nachahmer Louis Philipp in unseren Tagen, neben manchem Andren, abgelauscht hatte. Darum aber entbehrte seine Wohnung keineswegs des Schmuckes der Kunstwerke, und schon früher haben wir davon den Beweis gesehen in jenem rührenden Zuge, daß er nie in sein Schlafzimmer trat, ohne das Bild seines frühgestorbenen geliebtesten Enkels zu küssen, der von einem Bildner als Amor dargestellt das Ruhegemach des Kaisers schmückte*). Die Zimmer seines Palastes in Rom waren, wie wir aus Ovid wissen, mit Werken der Plastik und Kopien der berühmtesten Gemälde griechischer Künstler geschmückt, und es fehlte selbst nicht ein »besonderes Kabinet« für Bilder, die der streng auf äußere Moral haltende Augustus den Augen seiner Familie und Umgebungen entziehen mochte, wenn er sich selbst auch ihren Genuß nicht versagte. Er, der das Aufbauen weit mehr als das Zerstören liebte, ließ selbst die Statue des großen Pompejus, zu deren Füßen sein größerer Vater unter den Dolchen der Mörder verblutet, nicht etwa zerstören, sondern vielmehr aus der Kurie auf einen öffentlichen Platz und unter einen marmornen Janusbogen versetzen. Wenn er politischer Rücksichten willen die Ehrenstatuen des Antonius, seines Gegners, in Alexandria umstürzen ließ, und wenn für Rom dasselbe ohne ihn durch Senatsbeschluß geschah, so ließ er doch gegen eine Straffumme den Alexandriern die Standbilder ihrer Kleopatra aufrecht zurück.

Und diese Kleopatra selbst, welch ein zauberhaftes Streiflicht wirft die durch Jahrtausende zu uns herüberglänzende Gestalt dieses dämonisch genialen Weibes, dessen chaotischer Reichthum widerstreitender Eigenschaften noch kein Seelenforscher ermessen hat, auf die damalige Kunstkultur,

---

*) S. Torso. Th. I., S. 500.

die auch ihrerseits mit dazu beitrug, die jugendliche Hauptstadt des uralten Pharaonenreiches in die zweite Kulturstadt der Welt, und zugleich in jenen Zaubergarten zu verwandeln, in dessen sinneberauschenden Genüssen der löwenherzige Mark Anton die Herrschaft der Welt verschwelgte.

Da ihm die Zauberin zum ersten Mal genaht auf dem Kydnosflusse —

Die Bark', in der sie saß, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: Getriebnes Gold der Spiegel,
Die Purpursegel duftend, daß der Wind
Entzückt nachzog! die Ruder waren Silber,
Takthaltend nach der Flöte Tönen, daß
Das Wasser, wie sie's trafen, schneller strömte,
Verliebt in ihren Schlag. Doch sie nun selbst —
Zum Bettler wird Bezeichnung! — sie lag da
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus,
Wo die Natur des Meisters Kunst erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben
Mit Wangengrübchen, wie Kupido lächelnd,
Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
(So schien's) die zarten Wangen, die sie kühlten —
Die Dienerinnen, wie die Nereiden
Spannten, Sirenen gleich, nach ihr die Blicke,
Und Schmuck ward jede Beugung. Eine Meerfrau
Lenkte das Steuer; seidnes Tauwerk schwoll
Dem Druck so blumenreicher Händ' entgegen,
Die frisch den Dienst versahen. —

Diese Schilderung des Siegeszuges der schönsten aller Königinnen der alten Welt, welcher die marmornen Kunstgebilde eines Skopas, von denen wir früher erzählt*), in die Wirklichkeit des Lebens hinüberzaubert, ist nicht etwa ein Phantasiebild, entsprungen aus dem Hirn des göttlichen Dichters, der uns Antonius und Kleopatra gedichtet. Nein, Shakespeare fand und nahm sie aus der Biographie Mark Anton's, aus dem Be-

---

*) S. Torso. Th. I., S. 322 — 324.

richte Plutarch's, der ausdrücklich angiebt, daß dies großartigste aller jemals aufgeführten lebenden Bilder sich anlehnte an die Meisterwerke der Malerei und Bildkunst. Welch ein lebendiges Eindringen der Kunst in das Leben setzt dieser einzige Zug voraus, und welch ein künstlerisches Raffinement der Bildung an diesem glänzenden Königshofe zu Alexandrien, dessen Straßen und Plätze geschmückt waren mit herrlichen Werken der Bildkunst, und wo Kleopatra's Palast selbst die edelsten Kunstschätze vereinte! Als Octavian die Besiegte und Gefangene nach langem Zögern endlich zu besuchen sich entschloß, sah er in ihren Empfangszimmern, wie alte Schriftsteller berichten, in Marmor, Erz und Farben zahlreiche Portraitbilder seines Vaters aufgestellt, und es war nicht die Schuld der kunstvollen Schauspielerin, daß das Herz des Siegers kalt und unempfindlich blieb gegen die klugberechnete Wirkung solcher Mittel.

Doch zurück von Alexandria und von dem untergehenden Herrscherglanze Aegyptens, wo schon seit des ersten Ptolemäers Zeiten griechische Kunst eine Heimath gefunden hatte, zu der mit Augustus neu über die Welt aufstrahlenden Sonne des römischen Kaiserthums.

Unter Augustus lebten und arbeiteten noch einige der großen Meister aus der vorhergehenden Periode, deren Namen wir früher genannt haben, und sie fanden, wie ihre zahlreichen Kunstgenossen, reichliche Beschäftigung durch den Kaiser und seine Freunde, vor Allem durch zwei Männer, welche mit der Kunstgeschichte dieser Zeit in engem Zusammenhange stehen, Agrippa und Pollio. Der Letztere, aus dem Geschlecht der Asinier, hatte nach einem vielbewegten Staats- und Kriegsleben, in das ihn der Sturm der Zeit gegen Willen und Neigung gerissen, sich den Studien seiner Jugend im reifen Mannesalter mit verdoppelter Liebe zugewendet. Seitdem er zu Brundusium den Weltfrieden zwischen den Triumvirn stiften helfen (40 vor Chr.), lebte er zu Rom und auf seiner Tuskulanischen Villa nur noch den Wissenschaften und dem Genusse der Poesie und Kunst, als deren großartigster Förderer er in der Kulturgeschichte des goldenen Zeitalters römischer Bildung dasteht. Als persönlicher Freund des Antonius lehnte er es ab, den Augustus im letzten Entscheidungs-

kampfe um die Weltherrschaft zu begleiten. »Laß mich die Beute des Siegers sein!« war die Antwort, mit welcher er die Aufforderung des Augustus erwiederte, der groß genug war, ihn darum nur noch höher zu achten, wenn er auch den republikanischen Sinn und Freimuth des Mannes nicht eben liebte. Nicht nur auf Mitwelt und Zeitgenossen, sondern auch auf die gesammte Folgezeit hat sich der Einfluß dieses merkwürdigen Mannes erstreckt, der, ohne Zweifel der geistig bedeutendste und unabhängigste Römer in der Umgebung August's, die ausgezeichnetsten Geister, einen Virgil, Horaz, Timagenes und andere Dichter und Männer der Wissenschaft unterstützte, der durch Anlegung der ersten öffentlichen Bibliothek in Rom, die er mit den Bildnissen der bedeutendsten Autoren schmückte, des großen Cäsar's Plan verwirklichte, die besten Werke der Litteratur zum Gemeingut zu machen, und der zugleich durch ausgezeichnete eigene Leistungen als Redner, Geschichtschreiber, Kritiker und Dichter, neben einem Cicero, Salust, Virgil und Horaz würdig seinen Platz behauptete. Derselbe Mann nun war zugleich ein feinsinniger Kenner und ein begeisterter Verehrer der bildenden Kunst, der Begründer einer Sammlung von Kunstwerken, welche er mit derselben Liberalität wie seine Bibliothek zum Gemeingut seiner Mitbürger machte. Wir wissen noch, daß die berühmte Gruppe des Toro Farnese sich in diesem Pollio'schen Museum befand, und daß eine Venus des Praxiteles und viele bewunderte Werke anderer kaum minder bedeutender griechischer Meister dasselbe schmückten; ja eine hingeworfene Notiz des Plinius giebt sogar, wie es scheint, eine Hindeutung auf den Geschmack des Mannes, der, selbst von leidenschaftlich erregbarer Natur, auch in der Kunst das energisch Bewegte besonders liebte. Leider fehlt uns jede Kunde, ob seine Sammlung auch Arbeiten gleichzeitiger Künstler enthielt.

Neben Pollio steht Agrippa, der Schwiegersohn August's, der große Feldherr, dessen Arm ihm die Weltherrschaft erfocht, die er als Staatsmann ihm befestigen half. Seine Schöpfung war das Pantheon, »der kolossale Markstein des kaiserlichen und des republikanischen Roms«, dessen Herrlichkeit wir heute noch bewundern, ursprünglich bestimmt, durch

seinen kolossalen Rundbau die großen Bäder abschließend zu schmücken, mit dem Agrippa Rom beschenkte. Wir kennen den Künstler nicht, der die sieben Kolossalstatuen, jede vierzig Fuß hoch, verfertigte, welche das Innere zierten, und zu denen außer Jupiter, Mars und Venus auch der vergötterte Cäsar gehörte, noch wissen wir, wer den Statuenschmuck des Giebels, den Gigantenkampf, geschaffen. Aber die bewunderten Standbilder der Karischen Jungfrauen über den Säulen im Inneren des Tempels waren ein Werk des Meisters Diogenes von Athen, der für Agrippa's zahlreiche und großartige Kunstbauten war, was einst Phidias dem Perikles gewesen. Ich habe bereits früher erzählt, in welchem Sinn und Geiste Agrippa die Kunst betrachtete, deren Werke er zum Gemeingute des Volks gemacht wissen wollte*).

An diese beiden Männer reiht sich als dritter unter den großen Kunstbeschützern der Augusteischen Zeit der Name des aus der Bibel bekannten Idumäers Herodes, der Große genannt. Dieser Fürst, der seine hochfliegenden Pläne weit über die engen Grenzen Judäas hinaus auf das Ziel eines großen syrisch-ägyptischen Reichs richtete, dessen Besitz er von der römischen Politik erhoffte, dieser Judenkönig, dessen Kunstbauten, Gymnasien und Portiken, Tempel, Bäder und Aquädukte zahlreiche Städte Asiens und Aegyptens und Afrikas schmückten, der den Rhodiern ihren Apollotempel wieder aufbauen half, und für die Olympischen Spiele die Preise hergab, kann zugleich als ein Beweis dienen, wie weit griechische Kunst damals im römischen Reiche verbreitet war. In dem prachtvollen Tempel, den er seinen Beschützern Augustus und Agrippa in seiner neuen Stadt Cäsarea am Mittelmeere errichtete, sah man die Kolossalstatuen des Kaisers und der Göttin Roma aufgestellt, jene dem Olympischen Zeus des Phidias, diese der Argivischen Juno Polyklet's nachgebildet, und diese Werke wurden selbst von einer Zeit bewundert, die noch die Vorbilder derselben mit Augen schauen durfte. Und wie hier ein orientalischer Dynast die griechische Bildkunst zur Verherrlichung

*) S. Torso. Th. I., S. 531.

Roms beschäftigte, so sehen wir zu gleichem Zwecke am Zusammenfluß der Saone und Rhone um dieselbe Zeit einen ungeheuren Tempelbau erstehen, mit welchem die gesammten Völkerschaften Galliens, deren Kolossalstandbilder, sechzig an der Zahl, das Heiligthum schmückten, dem vergötterten Weltherrscher, als dem Lehnsherrn gleichsam ihrer eigenen Götter, die Huldigung aller Völker von den Alpen bis zum Ocean, von den Pyrenäen bis zum Rheine darbrachten.

In Rom selbst gehörten Kunstsammlungen schon seit dem Ende der Republik zu den Erfordernissen eines anständigen Hauses, und in dem Entwurfe des Baumeisters zu einem solchen durfte es an einer nach Norden gelegenen Gemäldegallerie, wie wir aus Vitruv sehen, nicht fehlen. Unter den Beisteuern, mit welchen in Juvenal's dritter Satire die Freunde einem von Brandunglück heimgesuchten reichen Manne unter die Arme greifen, werden auch Bronze- und Marmorstatuen nicht vergessen, und der Dichter Statius schildert voll Bewunderung die reichen Kunstschätze auf den Landhäusern seiner vornehmen Gönner zu Tibur und Sorrent. Man sammelte vorzugsweise Werke älterer Meister, theils in Originalen, theils in Kopien; und wenn dabei auch viel Lächerliches und mancher Betrug mit unterlief, wenn auch die Sammler nicht immer Kenner waren und oft die Liebhaberei an Aeußerlichkeiten haften blieb, der hohe Preis den Kunstwerth bestimmte, oder gar das Interesse der Besitzer mehr dem Schicksale als dem inneren Werthe des Kunstwerks galt — lauter Dinge, welche wir durch den Spott der alten Schriftsteller über solche Verkehrtheiten kennen —, so waren doch schwerlich alle Sammler und Liebhaber von Kunstwerken dieser Klasse von Thoren angehörig, und guter Geschmack und gesunder Kunstsinn in der römischen gebildeten Gesellschaft nichts weniger als Seltenheiten.

Wenn es ferner zu Domitian's Zeit Enthusiasten gab, welche für die Inkunabeln der Kunst schwärmten und die alterthümlichen Gemälde eines Polygnot und Aglaophon allen späteren Bildern der größten Meister vorzogen, so hatte ja auch Goethe bei uns über jene »Rücktendenz ins

Mittelalter«, wie er es nannte, zu klagen, die den Meister des Kölner Dombildes weit über Rafael setzte, und deren Anhänger in Rafael bereits den Verfall der ächten Kunst beklagten.

Zu den Aufgaben, welche das römische Privatleben dieser Zeiten immer häufiger der Kunst stellte, gehörten, neben dem überhandnehmenden Portrait und den genreartigen Kunstdarstellungen zum Schmuck der Wohnungen bei den Großen und Reichen, auch solche Kunstwerke, welche von Privatleuten in Tempel und Heiligthümer gestiftet und irgend einer Gottheit durch Inschrift geweiht wurden. Wie Augustus den Eseltreiber mit seinem Thiere, deren glückverheißende Namen ihn am Morgen der Schlacht bei Aktium als gute Vorzeichen erfreut hatten, in Erz bilden und in dem von ihm zum Gedächtniß seines Sieges erbauten Prachttempel aufstellen ließ, so geschah Aehnliches von jedem Privatmanne, der dazu irgend die Mittel besaß. Solche Kunstwerke hießen vorzugsweise mit griechischem Namen Agalmata, d. h. »Erfreulichkeiten«; denn es war Glaube der Alten, daß die Götter Freude hätten an den Werken menschlicher Kunst. Dieser Glaube aber, welcher den Künstlern immer reiche Beschäftigung gab, kam der Kunst eben so zu Gute, wie in christlicher Zeit die Kunst gefördert wurde durch die Sitte der Votivbilder, welche der fromme Sinn der Einzelnen und ganzer Gemeinden der Jungfrau oder den Heiligen darbrachte. Noch heute bezeugen reizende griechische Epigramme, wie weit im Leben der Alten verbreitet dieser Brauch war, und daß selbst den Armen Malerei und Bildkunst ihren Dienst dabei nicht versagten. »O Bacchus,« heißt es in der naiven Sprache einer solchen Widmungsinschrift des Dichters Leonidas, »die Mutter des Mikythus konnte dir nur von eines geringen Künstlers Hand das Bild ihres Sohnes bieten, denn weder kunstvoll noch reich können die Spenden des Armen sein. Willst du also ein schöneres haben, so brauchst du ja nur meines Kindes Geschick zu ändern!« Visconti berichtet von einem antiken Relief in Rom, das einen Magistraten in der Toga darstellt, der den Göttern die Büste seines Sohnes weiht, während die Mutter auf dem

Altar Weihrauch zündet, und gar manche unserer erhaltenen Gewandstatuen mag dieselbe Bestimmung gehabt haben*).

Die Kaiser aus dem Hause der Julier, Tiberius, Kaligula, Klaudius und Nero, waren, was sie auch sonst sein mochten, wenigstens keine Feinde der bildenden Kunst, ja es fehlt nicht an Zügen, welche das Gegentheil bezeugen. Selbst das räthselhafte Ungeheuer Tiber war ein Kunstkenner, das bezeugt schon allein jener Zug, den Plinius aus seinem Leben erzählt. Vor Agrippa's Thermen stand unter anderen die berühmte Statue des Lysipp, der sogenannte Apoxyomenos. Tiber liebte dies herrliche Werk so sehr, daß er es sich bei seinem Regierungsantritt, obschon er damals noch seine Gewaltgelüste sehr in Zaum hielt, nicht versagen mochte, dasselbe in sein Wohngemach zu versetzen, und dafür ein anderes Bildwerk aufstellen zu lassen. Aber das römische Volk bestand mit solcher Hartnäckigkeit auf der Rückgabe des Werks, daß es laut im Theater dieselbe von dem Kaiser forderte, und den Allmächtigen zum Nachgeben zwang. Bei allen Imperatoren dieses Jahrhunderts finden wir den Hang, ihre Wohnungen mit den herrlichsten Werken der griechischen Kunst zu schmücken, und die Kunstplünderungen Griechenlands, welche Kaligula und in noch kolossalerem Maßstabe Nero zur Verschönerung Roms anordnete, sind allbekannt. Nero war, wie später Hadrian, selbst in Malerei und Bildkunst Dilettant, obschon sein Lehrer Seneka,

---

*) Visconti Opere Varie. Vol. IV., p. 233. Eine kleine sechs Zoll hohe Gewandstatuette aus griechischem Marmor, mit noch sichtbaren rothen Farbenspuren, in meinem Besitze, ist ohne Zweifel ein solches Votivbildwerk, wie es Aermere weihen mochten. Es stellt ein junges Mädchen dar, die in der herabhangenden Rechten einen Opferkuchen oder eine Frucht hält, während die gehobene Linke etwas Anderes darbrachte. Kopf und linke Hand fehlen: beide waren eingesetzt, und zwar mit Blei festgelöthet, wovon sich noch Reste in den Löchern gefunden haben. Die Rückseite der Figur ist gänzlich unausgearbeitet. Professor Hettner brachte sie mit aus Athen, wo sie unter dem Schutte der Akropolis gefunden worden war.

wie wir gesehen haben*), von diesen Künsten sehr gering dachte. Ja er brachte es in beiden, zumal in der bildenden Kunst, sogar zu einem gewissen Grade von Meisterschaft, nur daß seine Eitelkeit, wie Sueton hinzusetzt, »ihn immer dem Künstler nachstreben ließ, der gerade durch irgend ein Werk die Aufmerksamkeit des Publikums am meisten beschäftigte.« So kurz diese Notiz auch ist, so deutet sie doch auf ein sehr gesteigertes Kunstleben und Kunstinteresse zu Nero's Zeit. Auch Tacitus stellt unter Nero's von Jugend auf geübten Liebhabereien die Beschäftigung mit Modellirstock und Pinsel obenan. Er zog den größten Künstler seiner Zeit, den genialen Erzbildner Zenodorus, aus Massilien nach Rom, und verwandte ihn zu seinen zahlreichen Kunstunternehmungen, die allerdings, wie wir in dem Abschnitte über das Kolossale sehen werden, von Verirrungen, namentlich im Gebiete des Kolossalen nicht frei waren. Aber wenn auch der Wahnsinn seiner letzten Lebensjahre seinen Geschmack verdarb, ihn das Prächtige für schön, das riesig Ungeheuerliche für großartig halten, und in der Anlage seines »goldenen Hauses« eine sprichwörtlich gewordene Verschwendung entfalten ließ — so zeigen doch Werke wie der Belvederische Apoll und der Borghesische Fechter, welche seinen Lieblingssitz zu Antium schmückten, und sein Entzücken an der wundervollen Amazone Strongylion's, eines Meisters der Phidiassischen Schule, die ihm auf alle seine Sommerresidenzen folgte, daß er die Kunstwerke, mit denen er sich umgab, wohl zu wählen verstand. Ist es gegründet, was der Haß der Menschen ihm Schuld gab, daß er den ungeheuren Brand selbst gestiftet, der über drei Viertheile Roms in Asche legte, so trifft freilich sein Andenken neben allem Anderen auch noch der Fluch der Vernichtung des größten Theils fast all der zahlreichen aus Griechenland im Laufe so vieler Jahrhunderte nach Rom geschleppten Meisterwerke der Kunst, deren Zerstörung selbst der strenge Tacitus nicht ohne schmerzliche Klagen gedenken mag. Das Kapitol war fast allein unter allen historischen Prachtbauten mit seinen Samm-

*) S. Torso. Th. I., S. 447 ff.

lungen verschont geblieben. Aber schon wenige Jahre nachher vernichtete es mit allen seinen Heiligthümern und Kunstschätzen ein neuer Brand unter Vitellius. Und die gewaltigen Feuersbrünste, welche unter Titus, und später zu Kommodus' Zeit aufs Neue einen großen Theil der Stadt in Asche legten, wurden den Meisterwerken griechischer Kunst nicht minder verderblich.

Auch die drei Kaiser des Flavischen Hauses, Vespasian, Titus und Domitian, beschäftigten und förderten die Kunst in der Weise des Augustus, und namentlich erscheint Titus als ein wirklicher Kunstfreund, der seinen Palast, wie wir beim Laokoon gesehen haben, mit Werken der besten gleichzeitigen Künstler schmückte. Außer den Kaiserbildnissen der Flavier und dem Laokoon besitzen wir noch heute in der Statue des Nil und in den Reliefs am Titusbogen und Forum der Minerva zu Rom einige Reste von der Kunst jener Zeit. Aber keines einzigen Meisters Name ist uns außer den drei Künstlern des Laokoon aufbehalten. Von Trajan's Kunstbauten, den Schöpfungen des großen Architekten Apollodor von Damaskus wird später ausführlich die Rede sein. Unter seinem Nachfolger Hadrian endlich, der das Verhältniß der Römer zur bildenden Kunst nach allen Richtungen und Nüancen hin in sich vereint zeigt, feierte dieselbe ihre letzten Triumphe, gleichsam ihren Sonnenuntergang, dem nach langer Dämmerung bald völlige Nacht folgen sollte.

Bevor wir uns nun nach dieser kurzen Uebersicht der Imperatoren des ersten Jahrhunderts und ihrer Thätigkeit für die Kunst zu den erhaltenen Hauptwerken der Plastik aus dieser Periode wenden, dürfte es zur Vervollständigung unserer Einsicht in das Verhältniß dieser Zeit zu der bildenden Kunst und ihren Werken nothwendig sein, einen Blick auf die römische Litteratur zu werfen, um zu sehen, in welcher Weise Dichter, Historiker, Rhetoren und gelehrte Sammler von beiden Notiz nehmen.

Die Litteratur und die Kunst.

Die Mängel und Unzulänglichkeiten in dem Verhältnisse des Römerthums zur bildenden Kunst sind von den neueren Kunsthistorikern so vollständig aufgezeigt worden, daß man sich die Mühe sparen kann, das Verzeichniß derselben durch einzelne Züge noch zu vermehren. Es ist wahr, die bildende Kunst hat niemals tiefere Wurzeln in dem innersten Wesen des römischen Volkslebens getrieben. Sie blieb, trotz aller Anhäufung von Kunstwerken in Rom, dem römischen Volke, verglichen mit dem griechischen Kunstleben, ein fremdes Erzeugniß. Ihr ganzes Dasein seit der Restaurationsperiode des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts war und blieb ein Epigonenthum, und zwar das Epigonenthum einer Vergangenheit, die dem Volke selbst, seinen Traditionen, seiner Entwickelungsgeschichte und seiner Naturanlage eigentlich fremd war. Aber es ist darum nicht minder Thatsache, daß die Kunst von der Zeit an, als sie von Griechenland nach Rom verpflanzt und römisch geworden war, wie wir gesehen haben, nach Inhalt und Form eine letzte große Entwickelung in der Hinwendung zur Historie und Realität durch die Einwirkung des römischen

Geistes erfuhr, und daß sie in dieser Zeit eine große Reihe herrlicher Werke geschaffen hat, in welchen sich diese letzte Entwickelung ausprägte.

Wenn wir die römische Litteratur mit der griechischen aus der Blüthezeit der hellenischen Kunst vergleichen, so finden wir, daß die bildenden Künste weit mehr in der ersteren als in der letzteren erwähnt und berücksichtigt werden. Einen Reichthum von Bemerkungen über dieselben, wie er uns aus den Schriften eines Cicero entgegentrat, suchen wir vergebens bei irgend einem griechischen Schriftsteller der großen hellenischen Kulturepoche von Phidias bis auf Alexander den Großen. Die reiche kunstgeschichtliche Litteratur, welche später entstand, und deren Werke uns fast spurlos verloren gegangen sind, gehörte einer Zeit an, wo überhaupt bei mehr und mehr erschöpftem Produktionstriebe, die reflektirende Kritik, die Neigung zum übersichtlichen und gelehrten Wissen an die Stelle des unmittelbaren Genießens, des unbefangenen Lebens und Schauens getreten war. Dem Hellenen in der Blüthezeit der Kunst fiel es gar nicht ein, dieselbe zum Gegenstande besonderen Nachdenkens und philosophirender Betrachtung zu machen. Dazu war sie für ihn viel zu sehr ein natürliches, zu seinem ganzen Dasein nothwendig gehörendes Element, war sie zu innig verwachsen mit seinem ganzen Sein und Wesen. Was hier von den Griechen einer bestimmten Zeit gesagt wird, gilt im Grunde genommen, wenn auch mit verschiedenen Ermäßigungen, von den Alten überhaupt, im Vergleich zu uns Modernen. Wenn wir den Alten unendlich überlegen sind in der richtigen ästhetischen und philosophischen Erkenntniß und Würdigung ihrer eigenen Kunstschöpfungen, wenn wir die Geschichte und den Entwickelungsgang der Kunst, selbst nach deren trümmerhaften Resten und den spärlichen Andeutungen der uns erhaltenen alten Schriftwerke, klarer übersehen und richtiger beurtheilen, wenn unsere kunstphilosophischen und kunsthistorischen Schriften nicht nur den uns bekannten alten Schriftstellern, sondern höchst wahrscheinlich sogar allen verlorenen Schriftwerken der Alten über Kunst und Kunstwerke bei Weitem überlegen sind: so dürfen wir nicht vergessen, daß wir diesen wie so viele unserer anderweiten Vorzüge wesentlich auch unserer Dürftigkeit

und unseren Mängeln verdanken. Wie nur der Nordländer die Poesie des Frühlings kennt, wie die sehnsuchtsvolle Vertiefung in die Schönheit der Natur in Poesie und Landschaftsmalerei nur dem Nordländer eigen ist, der diese Naturschönheit entbehren gelernt hat*), so ist es auch mit unserem Verhältniß zur Kunst überhaupt. Den Alten war sie eine zweite Natur und ein Naturbedürfniß; für uns ist sie eine Treibhauspflanze, ein Kulturluxus. Darum mochten sie sich einfach zu ihr verhalten, wie zu ihrer schönen Natur überhaupt, realistisch unbefangen genießend, ohne Grübelei und Reflexion; denn —

»Dort, bei den Alten war That, aber wir — reden davon!«

singt König Ludwig von Bayern, und es ist nicht der schlechteste Vers, den der gekrönte Kunstfreund gemacht hat.

Schon die Römer »redeten mehr davon« als die Griechen, und diese Erscheinung in der römischen Litteratur hat ihre guten Gründe. Die Kunst war ihnen viel mehr ein Objekt, das sie ausgebildet überkommen, ein fremdes Lebenselement, das allerdings im Laufe der Zeit auf ihre Sitten und Lebensgewohnheiten sehr wesentlich umgestaltend und verändernd eingewirkt hatte. Eine ganze Richtung der römischen Litteratur erscheint daher aus diesen Gründen und in diesem Sinne entschieden kunstfeindlich. Das Katonische Altrömerthum, das wir früher geschildert haben, setzte sich fort auch in der Kaiserzeit, und eine ganze Reihe von Dichtern und Schriftstellern gedenkt der Kunst fast nur, oder doch überwiegend, in dem Sinne pastoralen Eifers gegen den Luxus und die Verschwendung, welche sie bei den Römern veranlassen half. Einer der Hauptvertreter dieser Richtung ist der sogenannte Philosoph Seneka, der Erzieher Nero's, dessen Ansicht von Kunst und Künstlern wir bereits früher kennen gelernt haben**). Schon Gibbon hat über seine Moralpre-

---

*) Vgl. über dieses ganze Thema: Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 410—420.

**) S. Torso. Th. I., S. 447 ff.

digten gegen den Luxus im Vergleich zu der Einfachheit der Scipionischen Zeit bemerkt: der Philosoph habe zu bedenken vergessen, daß aller Luxus relativ ist, und daß schon der ältere Scipio, dessen Sitten durch Studien und Umgang verfeinert waren, von seinen rohen Zeitgenossen des Luxus angeklagt worden war. Seneka ist in seinen Schriften in der That ohne Sinn für die Kunst. Bildhauer, Erzguß und Malerei, gleich seinen Zeitgenossen zu den freien Künsten zu rechnen, konnte sich der einseitige Moralist »nicht entschließen«, dem selbst die Wissenschaft ohne bestimmten moralischen Zweck werthlos erschien, und der zwischen der Freude der Kinder an »armseligem Erzspielzeug« und dem Interesse der Liebhaber an kostbaren Bronzen und Marmorwerken nur den einen Unterschied fand, daß bei gleicher Narrheit die erstere wenigstens die wohlfeilere sei! Er redet dies Witzwort freilich nur dem griechischen Stoiker Aristo nach, wie denn überhaupt diese ganze Betrachtungsweise, die mit ihrer sinnenfeindlichen Nüchternheit und ihrem moralischen Spiritualismus zu dem bilderstürmerischen und kunstfeindlichen Christenthume den Vorläufer bildete, von jener philosophischen Doktrin der griechischen Stoiker ausging, die im Leben und vom Leben nichts übrig ließ als die abstrakte »Tugend«. Für diese Doktrin sind Reichthum und Lebensgenuß überhaupt Sünde und Thorheit, und die Kunst und ihr schöner Sinnenschein nichts als eine eitle Lüge. »Wie kindisch, sich an dem Marmorgetäfel der Wände, an dem Goldschmuck des Deckengebälks zu freuen, da man ja doch weiß, daß hinter den Marmorplatten rohes Mauerwerk, unter der Vergoldung gemeines Holz steckt!« So predigt Seneka und schilt die Kunst ausdrücklich Lüge und Sinnenbetrug. Aber es war im Grunde praktisch so schlimm nicht gemeint. Denn wie unsere Zeloten, die auf der Kanzel das Glück der Armuth und hungernden Entbehrung preisen und die Welt- und Fleischeslust verdammen, darum sich selber Austern und Champagner bei vorkommenden Fällen nicht minder schmecken lassen, so ließ es sich auch der theoretische Kunstfeind Seneka im Leben sehr wohl sein im Besitze seines fürstlichen Reichthums und seiner prachtgeschmückten, kunstverschönten Villen, Gärten und Landhäuser.

Er mochte sein philosophisches Gewissen dabei mit der Entschuldigung rechtfertigen: »daß man eben in Rom nicht anders leben könne*).« Wo es ihm übrigens wirklich Ernst ist mit seinen Strafpredigten gegen die Kunstliebhaberei, da sind dieselben doch mehr gegen die unsinnige Verschwendung und gegen die ebenso sinnlose Sammelwuth seiner Zeitgenossen gerichtet. Dagegen ist es sehr bezeichnend für das römische Kunstinteresse, daß selbst ein Mann wie Seneka wenigstens von einem Zweige der bildenden Kunst, von der historischen Portraitkunst, mit Achtung spricht; denn »großer Männer Bildnisse sind,« wie er sagt, »ein Reizmittel zur Tugend«.

Jene moralisirende Polemik gegen Kunst und Kunstinteresse finden wir ebenso bei den satirischen Dichtern wie Horaz, und vor allen bei Juvenal. Bei Horaz gilt der Spott vorzugsweise der lächerlichen Kennerschaft und jener Modeleidenschaft des Sammelns, die allerdings Vielen seiner Zeitgenossen zu einer Art von Manie geworden war. Insania und insanus, Tollheit und toll, sind dafür in den Episteln und Satiren des Dichters die stehenden Bezeichnungen, und die Antiquitätensucht der römischen Kunstfreunde, die bei vielen römischen Sammlern vorherrschend war, erfährt nicht minder die Geißel seiner Satire. Aber wenn er ein Lied Pindar's einen besseren Lohn für einen Olympischen Sieger nennt, als hundert Ehrenstatuen, so wird das Niemand dem »Dichter« verübeln, ebenso wenig, als daß er seinem Freunde Censorinus zum Saturnalienfeste statt eines kostbaren Werks griechischer Plastik, dergleichen einander zu schenken unter den reichen Römern Sitte war und er selbst vielleicht von dem Freunde erhalten hatte, seine Gedichte als Gegengabe sendet. Horaz war eben, nach damaligen Begriffen, »ein armer Poet«, wenn er auch ein Landgütchen und einige Sklaven besaß, sein Freund dagegen ein reicher Mann, in dessen Hause es, wie Horaz selbst bemerkt,

*) Episteln. Kap. I., V. 50. »Blinde suchen wenigstens einen Führer, aber wir irren ohne einen solchen umher,« und sprechen: »»ich bin nicht ehrgeizig und prachtliebend, aber Niemand kann anders in Rom leben.««

an Kunstwerken nicht mangelte, und so konnte denn der Dichter wohl mit Recht sagen:

Gern schenkt' ich meinen Freunden theure Gaben,
Sie sollten Schalen, Bronzewerke haben,
Wie seinen Helden Hellas sie geweiht;
Und mit dem Besten hätt' ich dich erfreut,
O Freund, wär' mir in Fülle zugewendet,
Was Skopas und Parrhasius vollendet,
In Farben der, in Marmor jener Meister
Zu bilden Menschen bald, bald höh're Geister.
Doch daran fehlt mir's, während dich's nicht kümmert,
Da voll dein Haus von solchen Zierden schimmert.
Du liebst ein Lied; ein Lied sei dir gewährt ꝛc. ꝛc.

So spricht kein Kunstverächter, und als solcher erscheint auch anderswo der Dichter nicht, der das moralisirende Geschwätz der Stoiker gegen Kunst und Kunstgenuß so geistreich parodirt in jener reizenden siebenten Satire des zweiten Buchs, wo er sich, der Saturnalienfreiheit zu Ehren, von seinem Hausſklaven Davus über seine vielen »Schwachheiten«, die eben auch Schwachheiten seines Zeitalters vorstellen, den Moraltext lesen und unter Anderem auch seine Liebe für die Werke des griechischen Pinsels als eine inkonsequente Narrheit ganz im Sinne der bekannten Ciceronischen »stoischen Paradoxa« vorwerfen läßt. Sein Davus sagt in Bezug auf die letztere Leidenschaft:

Wenn du trunkenen Blicks ein Gemälde des Pausias anstierst,
Ist das weniger Sünde, du Thor, als wenn ich auf den Zehen
Reckend empor mich beschaue die Kämpfe der Fechter, sowie sie
Prangen in Röthel und Kohle, der Fulvius, Pacidejanus
Oder der Rutuba, daß, wer sie sieht, muß glauben, er schaue
Wirklichen Kampf der Männer und wie sie in Ausfall und Deckung
Führen den Streich? — Ich heiße dafür: »Rumtreiber« und »Nichtsnutz«,
Du — dich heißen sie »Kenner und feinen Ergründer der Alten!«

Horaz war nicht reich genug, um Kunstwerke zu sammeln, aber er

war Philosoph genug, sich über solchen mangelnden »Besitz« zu trösten; denn nur gegen solchen Besitz, nicht gegen die Kunst selbst und ihre Werke zeugt es von Gleichgültigkeit, wenn er in der berühmten Epistel an seinen Freund Julius Flavius das stolze Wort sagt:

Viele haben ihn nicht, und Einen — kümmert er wenig!

Es ist richtig, daß die Schilderung, welche er einmal von dem Verhältnisse des griechischen Volks zur Kunst giebt*), viel mehr ein Zerrbild ist, als eine richtige Würdigung der Entwickelung des griechischen Kunstgeistes. Aber dem scherzenden Poeten, dem gerade diese komische Auffassung, daß Hellas alle möglichen Künste mit Leidenschaft betrieben,

Gleich wie ein fröhliches Kind, das unter den Augen der Amme
Rasch nach dem Spielwerk greift, bald wieder gesättigt es wegwirft,

zu seinem Thema paßte, mochte es schwerlich einfallen, daß man ihn zweitausend Jahre später im Ernste für solche scherzhafte Aeußerung scheltend verantwortlich machen, oder gar umgekehrt darin »ein treffliches Gemälde der griechischen Bildung« finden würde**).

Horazens großer Zeitgenosse Virgil war sich der Stellung klar bewußt, welche der Charakter seiner Nation zur griechischen Kunst einnahm, und hat dieselbe mit unübertrefflicher Meisterschaft in jenen berühmten, bereits früher (Seite 141) mitgetheilten Versen ausgesprochen. Aber auch er weiß die bildende Kunst gebührend zu schätzen, und mit liebevoller Ausführlichkeit schildert er, in der dritten Ekloge selbst die Werke der freien Holzschnitzkunst, wie sie damals auch der wohlhabende Landmann in seinen Bechern und Trinkschalen besaß. Zahlreich sind die Beschreibungen in seinen Gedichten, welche, wie die Schilderung troischer

*) Episteln. Kap. II., 1., V. 93 ff.

**) Und doch ist Beides geschehen. Das Erstere von Thiersch (Epochen der griechischen Kunst, S. 56), das Zweite von dem gelehrten Erklärer der Horazischen Briefe Th. Schmid.

Scenen im ersten, die Darstellung der Sage von der Io im siebenten, die Schlacht bei Aktium auf dem Schilde des Aeneas im achten Buch der Aeneide, wirklichen Kunstwerken, Gemälden, Reliefs und Statuengruppen ihren Ursprung verdanken, und von der Wölfin, der Säugamme des Romulus und Remus, die er mit so unnachahmlicher Kürze beschreibt:

Auch sie sah man gebildet, des Mavors Wölfin, in grüner
Grotte gelagert und ihr an den Brüsten spielte das Zwillings-
Paar der Knaben und sog an der Mutter harmlos die Nahrung.
Sie dagegen zurück den schlanken Nacken gewendet,
Leckte mit sanfter Zunge den einen und andern behäglich —

von dieser Gruppe ist uns selbst das plastische Original noch heute in Nachbildungen erhalten. Aus der Beschreibung der Cyklopenarbeit am Schilde des Aeneas zu folgern, daß ein Dichter wie Virgil, ein praktischer Römer, »keine Kenntniß von der Technik der Metallarbeit gehabt habe,« wie neuerdings geschehen ist, heißt die Bedingungen poetischer Schilderung, zumal bei einer Gelegenheit, wo es galt »Cyklopen« in Scene zu setzen, völlig übersehen.

Mehr noch wie bei Virgil tritt bei Ovid die Bekanntschaft mit den Werken bildender Kunst in seinen Dichtungen hervor. Wir haben schon bei den Skulpturen des Apollotempels der Phigalier (Torso. Th. I., S. 266) gesehen, daß Ovid, der im zwölften Buche seiner Metamorphosen die Centaurenkämpfe, wie er selbst andeutet (V. 398), nach Kunstwerken schilderte, bei manchen Stellen gewisse Gruppen aus jenem berühmten Friese des Alkamenes vor Augen hatte. Besonders häufig erwähnt er Apelles' Meisterbild der Venus Anadyomene, »das sorgfältigste und berühmteste Werk des Koischen Meisters«, um mit demselben seine Geliebte zu vergleichen. Wir erfahren von ihm, daß eine Kopie dieses Werks den Palast des Augustus mit anderen berühmten Kunstwerken schmückte, und daß dasselbe Motiv der Göttin, »die mit den Fingern das Nasse ausstreift aus dem wallenden Haupthaar,« auch ein beliebtes bei den plastischen Künstlern

war*), wie uns denn auch in der That noch eine kleine Bronzenachbildung in dieser Attitüde in der zu Pontarlier 1802 gefundenen Venusstatue erhalten ist. Ovid ist es, dem wir die feine Charakteristik eines Plastikers wie Myron durch ein treffend gewähltes Wort verdanken (Torso. Th. I., S. 299), und der Dichter, der da singen konnte:

Hätte den Koërn nimmer Apelles die Venus gebildet,
Läge sie heute noch tief unter den Fluthen des Meers!

hatte keinen geringen Begriff von der Schöpferkraft der bildenden Kunst. Wie reizend ist die in nur zwei Verszeilen gegebene Schilderung der medizeischen Venus, und des von der jungfräulich menschlichen Scham gebotenen Motivs der Haltung des Körpers und der Hände**)! Er hatte Athen besucht, und Phidias' beide Pallasbilder auf der Akropolis sind Gegenstände seiner Bewunderung; aber auch des Kalamis herrliche Roßgestalten und Myron's berühmte Kuh weiß er gebührend zu schätzen.

Der liebenswürdige Properz, der Jugendgenosse Ovid's, zeigt sich in seinen Liebeselegien, ganz entsprechend seiner sinnlich klaren lebendigen Anschauungsweise, die Alles zum plastischen Bilde gestaltet, nicht minder als feinen liebevollen Kenner und Beobachter der bildenden Kunst und ihrer Werke. Das beweist jene Charakteristik der größten griechischen Meister der Malerei und Plastik in der neunten Elegie des dritten Buchs, wo er in kurzen und treffenden Zügen Lysipp und Kalamis, Apelles und Parrhasios, Mentor und Mys, Phidias und Praxiteles hervorhebt:

Lebensprühende Bilder sie sind der Ruhm des Lysippus,
Stolz zeigt Kalamis mir herrlichster Rosse Gestalt;
Höchstes leistet mit Venus der Meerentstiegnen Apelles,
Doch in beschränkterem Raum glänzt auch Parrhasius' Kunst;

---

*) De arte amandi. II., 223.

**) Ipsa Venus pubem quoties velamina ponit,
Protegitur laeva semireducta manu.
Vergl. Torso. Th. I., S. 346.

Mentor erstrebet der Form durch Gruppirung Reiz zu verleihen,
Doch der Akanthus des Mys schlingt sich in zierlichem Lauf;
Zeus schaut selbst sich mit Lust in Phidias' Wundergebilde,
Aber Praxiteles heißt »Meister des Marmors« der Welt.

Und wenn der Dichter in der neunundzwanzigsten Elegie desselben Buchs Heilung seiner Herzenswunden durch eine Reise nach Athen zu suchen beschließt, so sind es neben der Philosopie und Dichtkunst, neben »der Jahre Gewalt und dem Raum weit trennender Meere« auch die bildende Kunst und ihre Werke in der göttergeliebten Pallasstadt, von deren Betrachtung er sich Linderung seiner Schmerzen verspricht und hofft, daß sie

Bringen der schweigenden Brust Wunden doch Heilung zuletzt.

Seiner schönen Beschreibung des Skopas'schen Apollo Citharödus sind wir schon früher*) begegnet. Noch häufiger aber als auf die Plastik sind die Beziehungen auf Malerei und Gemälde in seinen Gedichten. Ueberhaupt spielt die Malerei eine große Rolle in der Farbenpoesie der gleichzeitigen Dichter. Wenn Properz einmal Charon's Nachen »von grünlichem Segel umflattert« nennt, so ist dieser Zug offenbar einem Gemälde entnommen, in welchem diese Farbe eine von der Farbenstimmung des ganzen Bildes geforderte war. Nur ein feiner Kenner wie Properz mochte die schmucklose Einfachheit in der Erscheinung seiner Geliebten mit dem einfachen in seiner Reinheit schönen Kolorit des Apelles vergleichen, und ein an dem Schauen des Schönen geschärfter Blick spricht aus der hingeworfenen Bemerkung, daß die Augen der Göttin das minder Schöne sind in der Idealgestalt der Pallas Athene (II., 28, 12). Reich vor Allem sind die Properzischen Dichtungen an Schilderungen, welche offenbar an Reliefdarstellungen oder Gemälde anknüpfen, die der Dichter vor Augen hatte. Dahin gehören der Untergang der Helle, der dem Hellespont den Namen verlieh; Venus auf Ida's Höhen in Liebe das Lager mit Paris theilend, von den Hamadryaden belauscht

*) Torso. Th. I., S. 317 — 319.

und von Bacchus mit seinen greisen Silenen, ein mythisches Motiv, das allein in dieser Stelle erwähnt wird*). Dahin gehört endlich vor Allem der Raub des Hylas in der zwanzigsten Elegie des ersten Buchs, dessen Schilderung dem Kenner der Alten mit Sicherheit das Vorbild als der bildenden Kunst oder der Malerei, vielleicht auch beiden angehörig verräth. Man sieht die Reliefdarstellung des Ganzen, wie sie in der Behandlungsweise solcher Stoffe bei den Alten geboten war, gleichsam vor sich in den reizenden Versen, die zunächst schildern, wie das heldenführende Argoschiff soeben am Gestade Mysiens vor Anker gegangen ist. Die Argonauten richten sich das Nachtlager zu aus Laubstreu an der bewaldeten Uferbucht. Der schöne Jünglingsknabe Hylas wird unterdessen ausgesendet, eine labende Quelle aufzusuchen. Da verfolgen ihn auf seiner Wanderung durch die liebliche Wildniß, zuerst gelockt von seiner Schönheit, »die Brüder aus Aquilo's Stamme« —

Zethes flattert herab, Kalais flattert herab,
Und mit schwebendem Arm will Küsse ein jeder sich rauben,
Küsse von oben herab bringen in wechselnder Flucht.

Er bricht einen Baumzweig und verjagt die Zudringlichen, die ihn emporzuziehen versuchen. Aber ach, er ist dieser Gefahr nur entgangen, um einer schlimmeren zu verfallen:

Wehe ihm! Hylas ging, ging zu den Nymphen des Hains!
Unter dem Gipfel des Bergs Arganthos sprudelte Pege's
Quell, in krystallener Fluth lauschten die Nymphen des Hains.
Ueber dem schimmernden Naß, in kunstlos lieblicher Wildniß,
Hingen vom einsamen Baum saftige Aepfel herab;
Lilien sproßten umher auf dem feuchten wiesigen Grunde,
Mischend ihr schneeiges Weiß unter den purpurnen Mohn.
Er, nach kindlicher Art, mit zartem Finger sie brechend,
Dachte der Blumen bald mehr als der gebotenen Pflicht;

*) Prop. II, Eleg. 32 und daselbst die Anmerkung von Hertzberg.

Bald auch bückt er sich dann, nichts ahnend, zum spiegelnden Becken,
Und vertändelt beim Trug schmeichelnder Bilder die Zeit.
Endlich läßt er die Arme hinab, um Wasser zu schöpfen,
Rechts auf die Schulter gestützt zieht das Gefäß er herauf.
Da, von der Schönheit des Knaben entflammt, verlassen die Nymphen
Staunend Reigen und Tanz, tauchen geschäftig empor,
Ziehen den Knieenden sanft in die weich sich theilenden Fluthen —
Hin sank Hylas! es rauscht dumpf ihm zu Häupten die Fluth.
Oftmals ruft ihm von fern: »Hylas!« der Alcide, doch immer
Tönet den Namen allein Echo, die ferne, zurück.

Als ein überaus liebenswürdiger Zug in dem sittlichen Verhältnisse des Dichters zur Kunst erscheint sein sittlich ästhetisches Gefühl, das ihn alle bloß auf Sinnenreiz und Ueppigkeit gerichtete Werke derselben beklagen und verdammen läßt. Doch dieses Thema verlangt ein besonderes Kapitel, das nach den Vorarbeiten des vortrefflichen Letronne, den man wohl in Bezug auf die Beurtheilung alter Kunst den Lessing Frankreichs nennen kann, kaum noch irgend eine Schwierigkeit bietet.

Soviel von den Dichtern der ersten Kaiserzeit. Ob ihr Petronius, der Verfasser jener räthselhaften, unter dem Namen Satyrikon auf uns gekommenen Bruchstücke, angehöre, ist zweifelhaft; gewiß aber soviel, daß in denselben die bitterste Satire gegen die Kunstverachtung des nach Geld geizenden vornehmen Pöbels Hand in Hand geht mit feinem Kunstgeschmacke und Kunstsinn des Verfassers. Wen der Mund eines schönen Mädchens an »den Mund der Praxitelischen Diana« erinnern konnte, verräth eine nicht gewöhnliche, ins Detail eingehende Beobachtung des Schönen in seiner eigenthümlichsten Bildung. Die Stelle, wo er beiläufig, aber mit Vorliebe und Einsicht von Kunst, Künstlern und Kunstwerken in seinem Roman redet, von dessen sechzehn bis zwanzig Büchern wir freilich nur zerrissene Fragmente besitzen, läßt den Verlust des Werks nur um so mehr bedauern.

Papinius Statius, Hofpoet Domitian's und gefeierter Improvisator seiner Zeit, ist uns schon aus der Beschreibung des Lysippischen Herkules Epitrapezios als Kunstfreund bekannt (s. oben Seite 21). Das-

selbe Werk hat auch Statius' Zeitgenosse und Kollege Martial in einem seiner Epigramme gefeiert. Wenn aber dieser Dichter, um dem Besitzer eine Artigkeit zu sagen, in die Worte ausbricht: »vom Lysipp ist es? ich glaubte vom Phidias,« so hat ihn freilich, wie so oft geschieht, die Schmeichelei eine Dummheit sagen lassen. Statius' Gedichte liefern noch manche Züge aus dem damaligen römischen Kunstleben, von dem Schmuck der Prachtvillen mit Gemälden und plastischen Kunstwerken. Ihm verdanken wir auch die Beschreibung der kolossalsten aller Reiterstatuen des Alterthums. Von den Hufen des Rosses bis zum Haupte des Reiters hundertsieben Fuß hoch, ragte dieses kolossale Standbild Domitian's weit hinaus über die vier Prachttempel, in deren Mitte es sich erhob. Der Kaiser war dargestellt mit ausgestreckter Rechten, den Frieden gewährend, die Linke trug ein Minervabild mit dem Medusenschilde. Der griechische Reitermantel, die Chlamys, hing den Rücken hinab, an der linken Hüfte das Schwert. Das feurige Roß mit dichter Mähne und breiten Weichen schien stolz aufgeworfenen Kopfes wie lebendig wegzuschreiten über die Gestalt des gefesselten Rheinstroms zu seinen Füßen; während sein kaiserlicher Reiter »mild lächelnd« über die ewige Stadt hinschaute.

Gehen wir von den Dichtern zu den Prosaikern. Von Cicero ist früher ausführlich gesprochen. Sein berühmter Freund und Zeitgenosse, der gelehrte Varro, war nicht nur ein sammelnder Liebhaber der bildenden Kunst, sondern behandelte dieselbe auch historisch in seinen Schriften. Sein im Alterthum hochberühmtes Werk »Hebdomades« war mit nicht weniger als siebenhundert Portraitbildnissen aller großen Männer des griechischen und römischen Alterthums ausgestattet. Die Erfindung dieser Art von Illustrationen, welche Plinius, der das Verfahren nicht mehr kannte, als etwas ganz Außerordentliches rühmt, scheint Varro's Eigenthum gewesen zu sein. Nach Visconti waren es Ikonographien auf Pergament gemalt; nach Münter und Otfried Müller ein ältester Versuch der Formschneidekunst in Holz, während andere Kunsthistoriker an Metallstempel denken, welche in Wachs abgedruckt und eingeklebt reliefartig vorspringende Bilder gaben. Daß man übrigens schon in der

ersten Kaiserzeit Ausgaben beliebter Dichter mit deren Portraits schmückte, lehrt ein Epigramm Martial's über ein solches Bildniß des Virgil, und die berühmte im Vatican aufbewahrte Handschrift aus dem vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung enthält des Dichters Bild en face in ganzer Figur mit Schreibtafel, Pult und Schriftrollenbehälter.

Unter den Schriftstellern der ersten Kaiserzeit tritt uns zunächst der unsterbliche Geschichtschreiber derselben entgegen. Es ist wahr, daß Tacitus in seinen Geschichtswerken die bildende Kunst nicht berücksichtigt. Aber thut dies denn, um nur ein anderes Beispiel anzuführen, ein Schlosser in seiner Geschichte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts? und dürfen Spätere daraus den Schluß ziehen, daß überhaupt in dieser Zeit nicht gemalt und gemeißelt worden ist, oder, daß der deutsche Geschichtschreiber ohne Empfänglichkeit und Sinn für die Werke der Malerei und Bildkunst gewesen? Daß Tacitus' große Seele für den Werth und die Schönheit griechischer Bildkunst empfänglich war, beweist schon seine Klage um »den unersetzlichen Verlust« so vieler herrlichen Meisterwerke derselben durch den Neronischen Brand. Mehr Beziehungen auf bildende Kunst und Künstler bieten die Bruchstücke des Historikers Vellejus Paterkulus; und wenn auch der eitle Pedant Plinius der Jüngere, wie er selbst gesteht, »wenig von Kunst verstand«, so verdanken wir doch seinem ungleich berühmteren Oheim so ziemlich den besten Theil aller unserer Nachrichten über Kunst, Künstler und Kunstwerke des Alterthums. Es ist wahr, daß in der berühmten Realencyklopädie, welche dieser grundgelehrte Römer, wie er in seiner Dedikation an Kaiser Titus berichtet, aus mehr als zweitausend Bänden zusammengetragen hat, von tieferem Verständniß für die Kunst nicht viel zu finden ist. Ihre Werke interessirten den alten gelehrten Barbaren eigentlich nur als Kuriosa. Nicht einmal die Kunstsprache der griechischen Schriftsteller, Kunsthistoriker und Kunstkritiker, aus deren Schriften er seine Notizen entnahm, ist ihm völlig geläufig, und schon Winckelmann hat gezeigt, daß er in der Uebersetzung mancher ästhetischer Ausdrücke und Beziehungen lächerliche Mißgriffe gemacht hat. Er erzählt mit Gemüthsruhe, daß Kaiser Klaudius

aus einem herrlichen Portraitbilde Alexander's von Apelles den Kopf herausschneiden und dafür den seinen einsetzen ließ, und keine Bemerkung verräth seine Entrüstung über diese Barbarei. Aber die zwanzigtausend Artikel des antiken Konversationslexikons, mit dem er seine Zeit beschenkte, machen manchen Irrthum und manches Versehen verzeihlich, und die Thatsache bleibt darum doch fest bestehen, daß er viele seiner Kunstnotizen und Kunsturtheile sehr verständig auswählte, und daß ohne sein Werk eine Kunstgeschichte der Alten zu schreiben für uns fast eine Unmöglichkeit sein würde. Jedenfalls aber beweist seine Arbeit, daß das Interesse an der Kunst damals ein überaus verbreitetes war, und daß die Haupturtheile über die großen Meister der Griechen im Publikum feststanden.

Dasselbe sehen wir aus dem Werke Quinctilian's. Es ist kein Beweis gegen die Kunsteinsicht dieses ersten öffentlich angestellten Professors der Beredtsamkeit und zugleich Erziehers der kaiserlichen Prinzen am Hofe Domitian's, wenn er in dem kurzen Referat über die verschiedenen Stylarten der großen griechischen Bildner und Maler im zwölften Abschnitte seines Lehrbuchs der Beredtsamkeit diese Stylunterschiede nicht als seine Ansicht, sondern als die feststehende öffentliche Meinung der gebildeten Welt ausspricht. Es ist vielmehr nur die Bescheidenheit, welche auch in der Form des Ausdrucks sich dem einstimmigen Urtheil des gesammten Alterthums unterordnet. Wohl aber spricht es für sein eigenes und für das Kunstinteresse und Kunstverständniß seiner Zeit, daß er in einem Werke über Sprache und Beredtsamkeit seine Erklärungen, Beispiele und Gleichnisse nicht selten auch aus dem Gebiete der Plastik entlehnt, und seine Leser, um eine Geberde, eine Haltung, ein Kostüm zu veranschaulichen, auf den Anblick von statuarischen Darstellungen verweist. Und wenn uns von ihm nur das eine Wort über den olympischen Zeus des Phidias bekannt wäre: »daß dieses Werk selbst die Erhabenheit des höchsten der Götter erst zu ihrer Vollendung gebracht und seine Verehrung bei den Menschen gesteigert habe« *), so würden wir gestehen müssen, daß

*) S. Torso. Th. I., S. 159.

so nur wahre Empfindung des Erhabenen in der Kunst sich auszudrücken vermochte. Selbst in den Schriften des Afrikaners Appulejus, um die Zeit Kaiser Hadrian's und der Antonine, finden wir noch zahlreiche Bezugnahme auf Kunst und Kunstwerke, und seine Beschreibungen der letzteren zeigen von feinem Sinne und aufmerksamer Betrachtung.

Zur römischen Litteratur müssen wir auch Plutarch rechnen, obschon er als Grieche griechisch schrieb. Denn er lebte lange in Rom und Italien, und schrieb für römische Zeiten und Leser unter Trajan und Hadrian. Wir haben gesehen, daß Plutarch nichts weniger als ein Kunstfreund oder gar ein Enthusiast für die bildenden Künste war*). Aber um so schwerer muß es ins Gewicht fallen, daß er sich der allgemeinen Atmosphäre der Kunstbildung und des Interesses für die Kunst dennoch nicht entziehen konnte, und daß seine Schriften für das Vorherrschen beider unter seinen Zeitgenossen in zahlreichen Stellen unabsichtlich Zeugniß geben. So überrascht es uns, bei dem kunstverachtenden Gelehrten in seinen ethischen Schriften häufig Wendungen und Gleichnissen zu begegnen, die, von dem Thun der Maler und Bildhauer hergenommen, den Zusammenhang zwischen Atelier und Leben bezeugen. Dahin gehört es z. B., wenn er in der Schrift von der Bezähmung des Jähzorns bemerkt: »Die Künstler thun, wie ich glaube, sehr recht daran, wenn sie ihre Werke von Zeit zu Zeit vor der Vollendung in Pausen betrachten; denn dadurch, daß sie dieselben aus den Augen entfernen, erneuern sie durch die öftere Beurtheilung den Blick, und schärfen ihn für die kleinste Verschiedenheit, deren Erkennen sonst das anhaltende und tägliche Anschauen ihnen entzieht.« In der Schrift über die richtige Lektüre der Dichter, in welcher er »die Malerei eine stumme Poesie« nennt, finden wir zugleich die sehr richtige und feine Erklärung des idealen Moments in der Wirkung der Kunst selbst da, wo sie Abstoßendes und Widerwärtiges nachbildet. »Bei der Betrachtung eines gemalten Thersiteskopfes, einer Schlange, eines Affen,« sagt er, »gilt unsere Bewunderung der Aehn-

*) S. Torso. Th. I., S. 446 ff.

lichkeit, nicht der realen Schönheit solcher Objekte; und wenn Timomachus uns den Kindermord der Medea, Theo den Muttermord Orest's, Parrhasios den verstellten Wahnsinn des Odysseus oder Chärophanes lascive Darstellungen malt, so ist es die Kunst, welche dieselben nicht nur erträglich, sondern auch angenehm zu schauen macht. Wir fliehen den Anblick eines siechen und todtwunden Menschen, aber Aristophon's vergifteter Philoktet und Silanion's sterbende Jokaste schauen wir, trotzdem daß sie wie Auszehrende und Sterbende dargestellt sind, mit Vergnügen«. Warum? weil die Kunst darauf angewiesen ist, das natürlich Unschöne, Häßliche und Widerwärtige in ihrer idealen Darstellung »zu mildern.« In der griechischen Kunstgeschichte zeigt sich unser Autor sehr bewandert, und ohne seine Schriften würde unser Wissen von derselben, wie dem aufmerksamen Leser des Torso nicht entgangen sein wird, sehr empfindliche Lücken haben. Wir wissen, um nur ein Beispiel aus unzähligen anzuführen, durch ihn allein, daß die großen alten Meister, an sehr vielen Arbeiten, die aus ihren Ateliers hervorgingen, eben nur »die letzte Hand anlegten«, während sie die ganze übrige Ausführung ihren Schülern überließen, woraus sich allein die ungeheure Fruchtbarkeit so vieler griechischen Plastiker erklärt; und auch dies erfahren wir nur durch eine gelegentliche vergleichende Bemerkung im Leben des Timoleon. Freilich ist der Horizont von Plutarch's ästhetischer Grundanschauung ein sehr enger. Denn sie läuft überall, wo der Moralphilosoph ins Spiel kommt, auf den Satz hinaus: daß im Grunde doch Kunst und Kunstwerke des Malers und Plastikers weit niedriger stehen als die Realität der historischen Thatsachen und Vorgänge, welche ihnen den Stoff liefern. Der Feldherr, der eine Schlacht gewinnt, der Held, der eine kühne That vollbringt, stehen hoch über dem Künstler, dessen Meißel oder Pinsel beide darstellt. Aber Plutarch ist hier insofern ehrenwerth, als er die antike männliche Gesinnung vertritt im Gegensatze zu der verweichlichten Denkweise einer Zeit, die ein Bild der Marathonschlacht höher achtete, als den Heldengeist, der einst diesen unsterblichen Sieg der Bildung über die Barbarei erkämpfte. Doch vergißt er nicht, »daß die Künste gleich sind dem überall

hin vertheilten Feuerfunken des Prometheus,« und für die Stadt der Athene Ergane, der kunstbeschützenden Gottheit, weiß er kaum herrlicheren Ruhm zu preisen, als daß sie »die liebreiche Pflegerin und Amme der Künste« gewesen und die einen selbst erfunden, die anderen zu höchster Vollendung geführt habe. Wir wissen, mit welchem Entzücken er sprach von den Schöpfungen des Phidias auf Athens erhabener, Alles überstrahlender Stadtburg, und haben nicht vergessen, wie sinnig und fein er selbst es beurtheilte, daß ein Praxiteles die göttliche Schönheit seines geliebten Thespischen Mädchens im Götterheiligthum zu Delphi aufstellte*): »eine frommere Gabe in Wahrheit als jene Städte darbrachten, die in demselben Heiligthume die Abbildungen ihrer brudermörderischen Sieger über Hellenen als Weihegaben aufstellten.«

Ein noch höheres Interesse und ungleich feineres Verständniß für die Kunst zeigen die Schriften Lucian's, des Zeitgenossen Plutarch's. Selbst in der Jugend zur Bildhauerkunst erzogen, hat er die Liebe für Plastik und Poesie durch sein ganzes Leben bewahrt, und seine zahlreichen Werke sind eine reiche Quelle der interessantesten Notizen über die berühmtesten Künstler und Kunstwerke des hellenischen Alterthums, nicht minder wie über den verkehrten Geschmack vieler Zeitgenossen, deren Kennerschaft an einem Kunstwerke vorzugsweise nur das Sinnreiche, Neue und Ueberraschende der Erfindung preisen mochte, während doch, wie Lucian besonders in der kleinen Schrift »Zeuxis« hervorhebt, »die Anmuth, der Verstand, die Harmonie, die Kunst überhaupt, welche sich in ihm offenbare, das Wesentliche bei einem Kunstwerke, die Neuheit der Erfindung nur Nebensache sei.« In Lucian's Schriften erblicken wir eine Fülle von historischer Kenntniß und Selbstanschauung der alten Kunst und ihrer Werke, eine richtige Würdigung der alten Meister und ihrer Schöpfungen, wie wir sie kaum sonst bei irgend einem alten Autor finden. Und es ist jedenfalls erlaubt, aus diesem Umstande einen Rückschluß zu machen auf das Interesse und Verständniß der Zeit und

---

*) S. Torso. Th. I., S. 488.

des Publikums, für welche er schrieb, und dem die Kontrole seiner Urtheile durch die Anschauung der Kunstwerke selbst erleichtert war.

Wenden wir jetzt zum Schlusse dieses Abschnitts noch einmal den Blick auf Rom und die Zeit zurück, welche ungefähr die Mitte der bisher geschilderten Periode bildet, auf die Zeit von Nero's Jugend.

Wenn der Anblick von Kunstwerken aller Perioden das beste Bildungsmittel ist und bleibt für Kunstgeschmack und Kunstkenntniß, so besaßen diesen Vortheil die gebildeten Römer der Neronischen Zeit im ausgezeichnetsten Maße. Eine kurze Aufzählung dessen, was noch zu dieser Zeit, also nach dem ungeheuren Neronischen Brande, der eine unermessene Zahl der edelsten alten Kunstwerke vernichtete, an Meisterwerken ersten Ranges aus allen Perioden der griechischen Bildkunst in Rom als vorhanden *nachgewiesen* werden kann, mag dies bezeugen, obschon diese Aufzählung natürlich auf Vollständigkeit schon darum keinen Anspruch machen darf, weil sie eben nur gelegentlichen Bemerkungen der alten Schriftsteller entnommen ist. Ich übergehe die Werke der ältesten Zeit vor den Perserkriegen, obschon auch aus ihr sich zahlreiche Werke in Rom befanden, und beginne sogleich mit der Zeit des *Kalamis*, *Pythagoras* und *Myron*, welche unmittelbar der Phidiassischen Periode vorangeht. Von dem ersteren Künstler stand ein Hauptwerk, sein kolossaler dreißig Ellen hoher Apollon auf dem Kapitol, wohin ihn Lukull aus Apollonia am Pontus gebracht hatte. Ungleich reicher war Rom an Meisterwerken *Myron's*, des Lieblings der römischen Kunstfreunde. Zwar hatte Augustus manches von seinem Gegner Antonius Geraubte den griechischen Städten zurückgegeben, weil es Heiligthümern entrissen worden war. Aber noch immer sah man von ihm einen Apoll, einen Zeus auf dem Kapitole, einen Herkules vor dem Palast des Pompejus am Circus maximus, seinen Diskuswerfer, seine Kuh und die berühmten vier Stiere. Von *Phidias* stand, neben zwei Heroenstatuen aus Erz desselben Meisters, eine eherne Statue der Athene bei einem Fortunatempel, dahin geweiht von Paullus Aemilius; eine Aphrodite aus Marmor »von ausgezeichneter Schönheit« unter den Bauwerken am Portikus der

Octavia, und der Erzkoloß des Dioskuren, dessen Marmornachbildung uns noch heute erhalten ist. Polyklet's sich waffnender Herkules und die herrlichen ehernen Kanephoren waren öffentlich zu schauen, aber das Meisterwerk der beiden nackten würfelspielenden Knaben zierte zu Plinius' Zeit den Kaiserpalast des Titus. Von den Schülern und Nachfolgern des Phidias und Polyklet finden wir Strongylion's herrliche Amazone als Lieblingskunstwerk Nero's, das ihn überall hin auf seine verschiedenen Lustresidenzen begleitete, und desselben Meisters schöne »Knabenfigur«, die Freude des »letzten Römers« Brutus, nach dem sie zu Plinius' Zeit den Namen der Philippensischen führte; ferner des Atheners Nikeratos, des Zeitgenossen von Alcibiades, Gruppe Asklepios und Hygieia, im Tempel der Concordia. Von Naucydes, dem Argiver, einem Lieblingsschüler Polyklet's, sah man dessen vorzüglichstes Werk, einen »Dauerläufer«, im Friedenstempel zu Rom. Wer Skopas kennen lernen wollte, durfte nur dessen Apollon Aktius, seinen Mars, seine Hestia, seine Aphrodite, seine Kanephore und seine herrliche kolossale Seegruppe des Achillischen Triumphzuges *) betrachten, welche von anderen Gelehrten auf die Ueberbringung der von Hephästos für den heldenhaften Sohn der Thetis geschmückten Waffen bezogen wird; und Praxiteles' göttliche Kunst leuchtete dem Freunde derselben entgegen aus seinem marmornen Eros, den Verres geraubt, aus der Venus von Erz, die das Alterthum an Werth der Knidischen gleichstellte, aus seinen »Mänaden« und »Thyaden« in Pollio's Sammlung, aus seiner Gruppe Flora, Ceres und Triptolemos, in den Servilianischen Gärten, und aus seinen berühmten Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas, die Mummius nach Rom entführt hatte. Euphranor's Minerva, Catulina zubenannt, von Catulus, der sie dorthin versetzt hatte, stand am Fuß des Kapitols. Lysippus' größtes Kolossalwerk, sein eherner Herakles, schmückte seit Fabius Maximus' Zeit das Kapitol der Weltgebieterin. Seine »zwölf Arbeiten« desselben Gottes, sein Herkules Epitrapezios, das Urbild des

*) S. Torso. Th. I., S. 322 ff.

Torso, sein Apoxyomenos, sein »sterbender Löwe«, seine gewaltigen Reiterstandbilder und Jagdgruppen, die er für den großen Alexander geschaffen, waren ebenfalls in Rom öffentlich zu schauen. Die Genossen und Schüler des Skopas: Timotheos, Bryaxis, Leochares und Sthennis waren dort gleichfalls vertreten. Eine herrliche Diana des Ersteren im Palatinischen Apollotempel aufgestellt, restaurirte zu Augustus' Zeit der Bildhauer Avianius Evander; von einem Werke des Zweiten ist noch die Inschrift der Basis erhalten; des Dritten »donnernder Jupiter« auf dem Kapitol nannte Plinius ein Werk, das »von Allen bewundert zu werden verdiene«, und von Leochares sah man im Concordientempel Ceres, Jupiter und Minerva, und anderswo die Statue des mythischen Heros Autolykos, des Gründers von Sinope, die Lukull von dort entführt hatte. Praxiteles' Schule war vertreten durch die Meisterwerke von Kephisodot, dessen Latona im Palatinischen Tempel stand, während seine Venus das Museum Pollio's, und sein Aeskulap und seine Diana den Portikus der Octavia schmückten; ferner durch Silanion, dessen herrliche Sappho Verres aus Athens Prytaneum entführt hatte, und endlich durch Papylos' »gastlichen Jupiter«, den Pollio besaß. Unter den Schülern und Nachfolgern Lysipp's sah man Eutychides, den Landsmann und würdigen Schüler des großen Meisters, in derselben Pollionischen Sammlung vertreten durch eine marmorne Artemis und die vielbesungene Statue des Eurotasflusses; und das Genie des Chares, des größten Kolossalbildners der alten hellenischen Welt, bezeugte ein vom Konsul Publius Lentulus auf dem Kapitole geweihter Kolossalkopf von Erz. Varro's Sammlung entbehrte nicht eines der sehr seltenen größeren statuarischen Bildwerke von der Hand des kunstreichen Cälators Mentor, und die Bildsäule des unglücklichen Historikers Kallisthenes, Aristoteles' Neffen, der als Opfer einer despotischen Laune Alexander's des Großen sein tragisches Ende fand, sah man von dem Meißel eines gleichzeitigen berühmten Portraitkünstlers Amphistratos in Marmor gebildet, in den Servilianischen Gärten. —

Wir kommen zur Rhodischen Schule, welcher die zu Titus' Zeit in

Rom lebenden drei Meister des Laokoon angehörten. Aber auch die älteren Meister derselben Schule konnte Jeder kennen lernen, der die Farnesische Stiergruppe des Apollonios und Tauriskos in der Sammlung des Asinius Pollio, des Philiskos Apoll, seine Latona und Diana, seine neuen Musen, und seine Venus in und bei den Prachtbauten und Tempelplätzen des Portikus der Octavia betrachtete, oder die Arbeiten des Polykles und Timarchides an denselben Orten der Beschauung würdigte. Der Kunst der Diadochenzeit und zum Theil der römischen Restaurationsperiode der Kunst angehörend sind die Künstlernamen Periklymenos, Baton, Heliodor, Heniochos, Polycharmus, Lysias und Derkyllidas, von welchen allen Plinius berühmte Werke als in Rom befindlich aufführt.

Diese Angaben sind dürftig im Vergleich zu dem, was wirklich Rom an Meisterwerken alter Kunst besessen haben muß. Aber sie können uns wenigstens begreiflich machen, daß ein Cicero und seine Zeitgenossen, daß die Römer der ersten Kaiserzeiten, auch wenn sie niemals Rom verlassen hätten, eine Vorstellung von den Künstlern und Kunstwerken haben konnten, die wir in ihren Schriften erwähnt und besprochen finden.

IX.

Erhaltene Hauptwerke aus der Zeit von August bis Trajan.

Venus und Bacchus.

Eine Zeit wie die des beginnenden Kaiserthums, welche, dem vollsten Sinnengenusse hingegeben, die Liebesdichtung eines Horaz und Ovid, eines Catull, Properz und Tibull emporblühen sah, und in derselben, neben der Lebenbeseligerin Venus Aphrodite vor Allem den göttlichen Sorgenerlöser, den Bacchus »Lyaios«, in ihren Liedern feierte, mußte natürlich den plastischen Künstlern zahlreiche Veranlassung geben, die Ideale der beiden Hauptgottheiten des Lebens jener Tage in immer neuen Gestalten darzustellen. Wir dürfen in der That mit Sicherheit behaupten, daß die meisten unserer Marmorstatuen dieser Gottheiten der Periode der ersten Kaiserzeit angehören, wie ja mit geringen Ausnahmen fast alle in Rom und Italien entdeckten Marmorwerke für Arbeiten der Künstler dieser Epoche zu halten sind. Was hatte eine Welt, die soeben eine glänzende Periode heroischer Thatkraft und unabändigen politischen Lebens zu Grabe getragen und über den Trümmern der alten Freiheit die Alles umschließende Zwingburg der monarchischen Despotie aufgerichtet hatte, für bessere Symbole ihres neuen Daseins zu wählen, als die Ideale dieser

beiden göttlichen Mächte, welche zum Ersatz für die verlorenen Güter das Herz des Einzelmenschen in Vergessenheit wiegen konnten über den Zustand der neuen Welt? Horaz ist in zahlreichen seiner Oden der Ausdruck dieser Stimmung, und es ist ein historischer Charakterzug der Zeit, wenn er einem republikanischen Freunde aus dem edlen Geschlechte der Quintilier, der wohl wie viele andere überlebende Genossen mit ihm den Tag von Philippi gesehen, in scheinbarem Scherze zuruft: »vor allen Dingen Reben zu pflanzen an Tiburs sonnigen, Hügeln«, um das Elend des Lebens und die Leiden der Vergangenheit zu vergessen, denn:

Nüchtern, ach! wer trägt den Kummer,
Der das Herz mit Gram zernagt!
Wein allein senkt uns in Schlummer,
Wenn uns Krieg und Armuth plagt,
Läßt uns jede Noth begraben,
Und wir heben laut im Chor
Venus' Huld und Bacchus' Gaben,
Feiernd zum Olymp empor!

Aber es ist bezeichnend, daß das Gedicht, dem in freiester Uebersetzung diese Verse entnommen sind, mit einer Warnung vor dem Uebermaße der Bacchusgaben schließt, welche der Dichter mit der Gefahr motivirt, daß der Rausch geeignet sei, »der Seele innerstes Geheimniß zu verrathen und stolzen Gedanken gefährlich laute Worte zu verleihen« — eine Gefahr, die allerdings in dieser Zeit der beginnenden monarchischen Geheimpolizei und ihrer politischen Gesinnungsspionerie nur allzunahe gerückt war.

Jeden Besucher der römischen Museen überrascht die Fülle der Darstellungen, welche sich aus den Kreisen dieser beiden Gottheiten in denselben befindet. Was den Bacchus betrifft, so scheint diese Periode vorzugsweise die von Praxiteles zuerst gebildete Idealgestalt des zwischen Knaben- und Jünglingsformen schwankenden Gottes mit den aus seliger Berauschung und träumerischer Sehnsucht gemischten Zügen des Antlitzes dargestellt zu haben. Daran schließt sich die in dieser Zeit nachweislich

überaus beliebte Behandlung des Mythus von seinem Begegnen mit der auf Naxos verlassenen Ariadne, ein Sujet das Bildhauern und Malern um die Wette Stoff bot zu berühmten Gemälden und größeren statuarischen Gruppen. Der Künstler schafft immer nur da das ihm mögliche Beste, wo er der Stimmung der Zeit Ausdruck verleiht; und einen solchen Ausdruck der Zeitstimmung und Lebensanschauung, wenigstens für viele Kreise des Daseins jener Periode, gewahren wir in jenen früher kurz erwähnten (s. Torso Th. I., S. 363) Darstellungen des süßberauschten, von Begleitern unterstützt einherwandelnden Gottes. Ebenso in der Zusammenstellung desselben mit dem geflügelten Liebesgotte in der berühmten Gruppe des Worsley'schen Museums, während der seinen Rausch ausschlafende Barberinische Faun und die lüsternen Gruppen, welche seine Genossen im Kampfe mit Nymphen darstellen, die tieferen und größeren Regionen des sinnlichen Genußlebens der Zeit ausdrucksvoll genug zur Anschauung bringen.

Bacchus auf einen jugendlichen Faun gestützt.

Diese herrliche, gegen acht Fuß hohe Kolossalgruppe der Rotunda des Vatikan zog man vor etwa siebzig Jahren aus den Trümmern eines jener kunstgeschmückten Landsitze, welche die Höhenzüge bei Fraskati im Alterthum schmückten, und in denen die einst so mächtigen Nachkommen der alten stolzen Patriciergeschlechter Vergessenheit ihrer verlorenen Größe suchten. Vom Weine schwer stützt sich die schlanke nackte Gestalt des Gottes mit dem linken Arm sanft auf den zu ihm hinaufschauenden jugendlichen Diener, während er den rechten ausruhend über das mit Traubenkranz und breiter Binde geschmückte Haupt gelegt hat. Der Gesichtsausdruck, nur mit wenigen Linien umschrieben, verbindet vollendete Schönheit dieses

»schönsten von allen
Göttern des hohen Olympshimmels,« —

wie Ovid den Bacchus nennt, mit edelster Einfalt, deren Wirkung noch vermehrt wird durch den beigegebenen Kontrast der untergeordneten Sa-

tyrgestalt. Minder vollendet als die Köpfe erscheint der übrige Theil dieser Gruppe, deren oft vorkommende Wiederholungen auf ein berühmtes Original und dessen Beliebtheit zum Schmuck der römischen Prachtvillen schließen lassen. Verwandt diesen Darstellungen sind die Gruppirungen des Bacchus mit dem Satyr Akratos (ungemischter Traubensaft) in Villa Ludovisi und mit dem Satyr Ampelos (Weinstock) in der Sammlung der Villa Borghese zu Rom. In einer dritten, ähnlich komponirten Gruppe des britischen Museums sieht man an der Stelle des Ampelos einen Rebstamm, aus dem ein menschlich gebildetes Wesen, der personificirte Rebensaft, sich emporhebt.

Mit solchen Werken also schmückten die Großen des kaiserlichen Roms ihre Landhäuser und Lustsitze. Eine Halbfigur des Bacchus in der Vatikanischen Sammlung zeigt sogar, daß gar manche dieser Dekorativstatuen von den Künstlern selbst eigens zu dem Zwecke leichter Versetzbarkeit aus einem Orte zum anderen, vom Stadtpalast auf die Landvilla u. s. w., von vornherein in zwei zusammenfügbaren Hälften gearbeitet wurden. Die alten Bildhauer machten, wie Visconti bei der Beschreibung jener Halbfigur in seinem »Pioklementinischen Museum« bemerkt, zumal wenn sie fern vom Aufstellungsorte arbeiteten, nicht selten ihre Statuen in mehreren Stücken, um den Transport zu erleichtern. Wir wissen, daß die Alten, zumal die Römer, ihre Skulpturwerke bald hier-, bald dorthin versetzten, sie aus der Stadt ins Land, von den Villen in die Stadtpaläste bringen ließen, sie für Spiele und Feste zum Schmuck der Spielplätze, Tempelumgebungen, Portiken und Theater verliehen. Auch dies ward Veranlassung, sie möglichst transportabel einzurichten, und die Bildhauer genügten diesem Bedürfnisse um so lieber, je angenehmer es ihnen war, wenn ihre Werke nicht immer an einen Ort gefesselt verblieben. Es war damit, wie in der Malerei, wo nach Plinius' Bericht der Umstand, daß die Wandgemälde an einen einzigen, oft unzugänglichen Ort und an das Schicksal desselben für immer gebunden blieben, während die Staffeleibilder, von einem Ort und aus einer Hand in die andere wandernd, den Ruhm der Künstler überall hin verbreiteten, nicht

wenig dazu beitrug, in der römischen Zeit die alte großartige Wandmalerei in den Hintergrund zu drängen und alle geschickten Künstler der Staffeleimalerei zuzuwenden.

Das zweite dem Bacchischen Kreise angehörige und zu unseren Antiken ersten Ranges zählende Werk, das wir nach der vorhergegangenen Erwähnung hier einreihen, ist der kolossale rauschausschlafende Faun aus parischem Marmor (7′ $2^1/_2$″), bekannt unter dem Namen

der Barberinische Faun, in München,

gefunden im Graben am Fuße des St. Angelokastells zu Rom, von dessen Höhe zur Zeit Belisar's die byzantinisch-griechische Besatzung dies Meisterwerk alter Bildkunst mit vielen anderen seinesgleichen auf die Köpfe der anstürmenden Gothen hinabstürzte! Die Wiederherstellung hatte das ganze rechte Bein von der Weiche an, den mittleren Theil des linken Schenkels die ganze Rückseite des Sitzes und einzelne Theile an Armen, Händen und Füßen zu ergänzen: eine schwierige Aufgabe bei einem Meisterwerke, das die Bewunderer dieses großartigsten »Bildes der sich selbst gelassenen einfachen Natur«, wie es Winckelmann nennt, kaum anstehen für ein Originalwerk von der Hand des Skopas oder Praxiteles selbst zu erklären. Wir haben indessen groß genug denken gelernt von der Marmorbildkunst des Augusteischen und Neronischen Roms, um ohne Bedenken ihr auch dieses »Kunstwunder« zuzuschreiben, in welchem der Ausdruck lebendiger Naturwahrheit, den der Künstler dem Marmor zu verleihen gewußt hat, wohl die Grenzen des überhaupt Erreichbaren bezeichnet. Gegen einen Felsblock gelehnt, zu dessen Füßen eine ausgebreitete Wolfshaut ihm als Lager dient, ist der trunkene Halbgott in einer Stellung zwischen Sitzen und Liegen eingeschlafen. Der rechte Arm ist in der bekannten Stellung hinter Kopf und Nacken stützend zurückgebogen, der linke ruht unter der Achsel auf der Felslehne. — Die Gestalt und Gesichtsbildung bezeichnen ihn als eine jener Bildungen, welche dem niederen Ideal der Faunen, mit flachen und breiten Gesichts-

zügen, stumpfer Nase und in das Breite gezogenem Munde angehören. Die zwischen Jüngling und Mann in der Mitte stehende Leibesbildung mit den schlanken, behenden und doch kräftig ausgearbeiteten Gliedern und Muskeln, ist ebenso geschaffen für das wilde Leben in Wald und Gebirg, als geeignet für ungezügelten Sinnengenuß. Hier aber hat den Starken der Dämon des Weins überwältigt. Ermattet vom Genuß hat er sich einem unruhigen Schlummer hingegeben. Alle Sehnen der ermatteten Glieder losgestreckt, Brust und Unterleib erschlafft vom Uebermaß des Weines liegt er da. Aus dem halbgeöffneten Munde glaubt man die tiefen Züge des Athmens zu vernehmen, glaubt zu sehen, wie der Wein ihm die Adern schwellen, die erregten Pulse schlagen macht. Ein Kranz von Epheu und Fruchtbüscheln umgiebt das dichte, dem Satyrgeschlechte eigenthümliche emporgesträubte Haar, auf der zusammengezogenen Stirn und den geschlossenen eingefallenen Augen liegt die trübe Schwere und Dumpfheit der vom Rausch umnebelten Sinne, und das Ganze gemahnt uns wie ein in Marmor gefesseltes Symbol der von Tacitus und Sueton geschilderten Orgien der Neronischen Welt. Aber die alte Kunst hat es verstanden, sogar diese verwegene Aufgabe ihrer selbst würdig zu lösen, und das in der Natur Widerwärtige erscheint durch die Schönheit und Großartigkeit der Formen und durch das weise Maßhalten im Ausdruck gemildert und geadelt.

Wir gehen von dem Bacchischen Kreise zur Aphrodite über. Bereits früher haben wir bei mehreren Gelegenheiten gesehen, daß das Ideal dieser Göttin in der römisch gewordenen Bildkunst neue Gestaltungen hervorrief, während die älteren von trefflichen Künstlern mit Freiheit und Genialität wiederholt wurden. Wenn wir die Venus von Milos ausnehmen, geht vielleicht keine der uns erhaltenen berühmten marmornen Venusstatuen zurück über die italische Restaurationsperiode der griechischen Bildkunst. Auch der Künstler, auf den man das Original der sogenannten Venus des Bupalos, der im Bade kauernden Venus (Venus accroupie) zurückführt, der Grieche Polycharmos, gehörte, wie wir früher sahen, dem Beginn dieser Periode an. Aber den letzten Ausdruck einer

Richtung, welche das Ideal der durch Schönheit geadelten Weiblichkeit zuerst in die bloße Darstellung des sinnlichen Liebreizes mit Benutzung verschiedener genreartiger Motive verwandelte, und endlich in der mehr uud mehr entartenden Zeit hinabzog in das Gebiet der wollustathmenden Lüsternheit, sehen wir vor uns in der berühmten Marmorstatue der

Venus Kallipygos,

d. h. der Venus mit den schönen Hinterwangen, im Museo Borbonico zu Neapel. Das kunstbegeisterte, schönheitsinnige, aber auch sinnlicher Lust im Uebermaße hingegebene Sicilien sah das Original dieses Hetärenideals entstehen. Aber das Geschichtchen, welches der ägyptische Grieche Athenäos, Zeitgenosse des Kaisers Commodus, von der Entstehung desselben zu Syrakus erzählt, verdankt wohl nur dem Bildwerke selbst seinen Ursprung. Zwei schöne Mädchen, Töchter eines Landmannes in der Umgegend von Syrakus, so erzählte man, stritten sich einst auf dem Wege nach der Stadt über die Schönheit ihrer beiderseitigen unbenennbaren Leibestheile, und machten, den Wettstreit zu enden, einen vorübergehenden schönen Jüngling von edler und vornehmer Familie durch Enthüllung ihrer nackten Prachtfülle zum Schiedsrichter. Die Folge war, daß derselbe sich in diejenige, welcher er den Preis zuerkannt hatte, sterblich verliebte, während sein Bruder, dem er seine Liebe entdeckte, in die jüngere Schwester von gleicher Leidenschaft entbrannte. Da der Vater sah, daß alle Vorstellungen bei seinen Söhnen fruchtlos blieben, so willigte er endlich in die Wahl derselben ein, und die glücklichen Schwestern, die als Gattinnen der edelsten Syrakusaner vornehm und reich geworden waren, stifteten der Aphrodite »Kallipygos« ein Heiligthum, dem es natürlich an einer Bildsäule der Gottheit nicht fehlte. Man sieht es dieser ganzen Erzählung, die den berühmten Schönheitswettstreit der Göttinnen auf dem Ida heiter parodirt, leicht an, daß sie, wie gesagt, vielmehr umgekehrt durch die Schöpfung des Bildhauers entstanden ist, welche sie erklären will. Diese letztere ist nichts mehr noch weniger als eine Ausgeburt des sinnlich leichtsinnigen Geistes der griechisch-römischen Zeit. Die

Göttin ist hier eben nur aufgefaßt als eine schöne Hetäre von überreicher Formenfülle des kräftigen, sinnlich reizenden Körpers, welche mit rückwärts über die rechte Achsel gewendetem Kopfe (der jedoch nicht antik, sondern neu ist) das bis zur Erde herabfließende ärmellose hemdartige Gewand nach links hin bis über die Hüften emporhebt, so daß die linke (restaurirte) Hand, welche die emporgehobenen Säume desselben gefaßt hält, sich in gleicher Höhe mit dem Kopfe befindet. Die so enthüllten Formen sind allerdings von großer Schönheit und technisch vollendeter Ausführung. Selbst ein Canova wagte es nicht, das rechte, von einem früheren Bildhauer übel restaurirte Bein herzustellen. Aber dennoch erscheint die Plastik hier nicht mehr dem Dienste einer, auch in der Enthüllung noch keuschen Schönheit geweiht, sondern einem raffinirten Sinnenkitzel hingegeben, auf den Stellung und Haltung, Ausdruck und Behandlung im Ganzen wie im Einzelnen berechnet sind. Das Werk, das unter den Ruinen der römischen Kaiserpaläste aufgefunden worden ist, war für den Geschmack der meisten Bewohner derselben wohlberechnet; ja es ist wohl denkbar, daß die Darstellung Portrait nach der Natur war, obschon sich darüber bei dem Fehlen des Kopfes nichts Sicheres behaupten läßt. Neu ist außer dem linken Arme und dem rechten Beine auch die rechte Hand. Eine kleine Erzfigur, in Pompeji gefunden (jetzt in Arolsen befindlich), zeigt ziemlich dasselbe Motiv, und beweist also, daß diese Darstellung, die man auch auf einem Vasengemälde wiedergefunden hat, und deren naive Heiterkeit ein Lucian bewundern mochte, nicht jünger ist als die Zeit Nero's, in dessen »goldenem Hause« nach der Tradition die Venus Kallipygos gefunden sein soll. Daß in der Kaiserzeit die Sitte überhand nahm, schöne Frauen theils nackt, theils halb bekleidet in Stellung und Haltung der Venus zu portraitiren, wovon zahlreiche Statuen in den Museen Roms und Neapels u. a. m. die Beweise liefern, haben wir schon früher mehrmals ausgesprochen.

Dem Kreise Bacchischer Darstellungen verwandt ist ferner ein Kunstwerk, dessen Bedeutung unter den Gelehrten lange Gegenstand lebhaften Streites gewesen ist. Wir meinen die sogenannte

Schlafende Ariadne des Vatikan.

Der Augusteischen Zeit schrieb man Jahrhunderte lang seit ihrer Auffindung die kolossale Gewandstatue einer schlafenden weiblichen Figur zu, in welcher der vorwiegend auf historische Deutung der alten Kunstwerke gerichtete Sinn der Kunstforscher des funfzehnten oder sechzehnten Jahrhunderts ein Bildniß der vom Todesschlummer umfangenen Kleopatra erkannt zu haben meinte. Man erinnerte sich, daß nach einer Notiz des alten Arztes Galen, die schöne Aegypterin in einer ähnlichen Stellung todt gefunden worden war, und daß Kaiser Augustus bei seinem Triumphe, dessen Schmach sich die Lebende entzogen, das Bildniß der Todten in derselben Stellung, auf ihrem Ruhebette hingestreckt im Todesschlafe, aufführen ließ. Erst Winckelmann, grundsätzlich jeder historischen Deutung eines Werks der antiken Plastik abgeneigt, sah in dem Werke eine schlafende Nymphe oder gar eine Venus; eine Deutung, der schon die vollständige Gewandung und Sandalenbekleidung durchaus widerspricht. Nicht besser ist die Erklärung von Fea, der auf eine Semele rieth. Glücklicher war dagegen Visconti, den ein Relief, in welchem die vom Bacchus auf Naxos überraschte Ariadne in einer ähnlichen Attitüde dargestellt war, auf den Gedanken brachte, in dem Werke eine Ariadne auf Naxos zu erkennen. Indessen wurde auch diese Erklärung wieder von dem französischen Archäologen Raoul Rochette verworfen, der vielmehr eine schlafende Thetis von dem Künstler dargestellt zu sehen glaubte, bis endlich Friedrich Jacobs und Ottfried Müller die Viscontische Erklärung aufs Neue feststellten. Sie fanden für dieselbe eine neue Bestätigung in einer Münze der thrakischen Stadt Perinthus, die unter der Regierung des Alexander Severus diesem Kaiser zu Ehren geschlagen, auf der Rückseite eine Gruppe zeigt: Bacchus, der sich, begleitet von Silen und zwei Satyrn der schlafenden Ariadne nahet. Münzen der Städte mit den Hauptkunstwerken zu schmücken, welche sich im Besitz derselben befanden, war eine verbreitete Sitte des Alterthums. In der

Gruppe der gedachten Münze entspricht die Gestalt der Ariadne durchaus der Vatikanischen Statue, und man zog daraus den Schluß, daß die letztere nur ein Theil einer ähnlichen statuarischen Gruppe sei, die sich in der Stadt Perinthus, dem Sitze des thrakischen Bacchuskults, befunden habe, und vielleicht von dem kunstliebenden Kaiser von dort nach Rom in seine Thermen versetzt worden sei. Sicher aber ist es, daß derselbe Gegenstand im Alterthum nicht nur im Relief, sondern auch in der Malerei vielfach behandelt wurde, wie sich denn auch dasselbe Süjet in ganz ähnlicher Gruppirung auf einem Herkulanischen Gemälde findet, ohne daß sich entscheiden ließe, ob der Maler die Erfindung des Bildhauers benutzte, oder umgekehrt, der plastische Künstler das Motiv seiner Ariadne aus einem berühmten Gemälde entnahm. Und eben so darf es als ausgemacht gelten, daß die Hauptfigur dieser berühmten Gruppe sehr häufig einzeln nachgebildet, und das glückliche Motiv derselben auch wohl zu ähnlichen Darstellungen benutzt worden ist. Es läßt sich daher gar wohl denken, daß auch die ältesten Erklärer des Werks nicht völlig irrten, wenn sie meinten, daß der Künstler, der die Aufgabe hatte, die Kleopatra im Todesschlummer hingestreckt darzustellen, kaum ein günstigeres Vorbild und Motiv als dieses auswählen konnte; und die als Schmuck des Oberarms dienende Schlange — obschon dieselbe auch sonst sich als Schmuckgeräth findet — konnte wenigstens leicht als symbolische Andeutung der gewaltsamen Todesart gefaßt werden.

Das Werk ist aus parischem Marmor und von kolossalen Dimensionen (6′ 8″), bis auf den an Nase und Oberlippe stark beschädigten Kopf und die schlanke rechte Hand, vortrefflich erhalten. Den rechten Arm über das Haupt gekrümmt, die linke Wange gegen die entsprechende Hand gelehnt, liegt die majestätische Gestalt mit übereinander geschlagenen Beinen im Schlafe ausgestreckt. Ueber den Zügen des edlen Angesichts liegt ein Schatten vergangenen Leidens, das die Wachende gequält, und der Faltenwurf sowie die ganze Lage der Gewänder zeigen gleichfalls, daß dieser tiefen Ruhe eine lebhafte unruhige Bewegung vorhergegangen ist. Die scheinbar ganz ideal stylisirte Disposition der franzenbesetzten

Decke, sowie der Gewandtheile und ihres Faltenwurfs, ergiebt sich bei näherer Betrachtung als das Resultat des feinsten Naturstudiums und sorgsamster Berechnung der Wirkung. Die Tunika aus zwei rechtwinkligen Stücken Zeuges bestehend, ist auf der Schulter durch zwei Knöpfe befestigt, an den Seiten nicht genäht und nur durch den Gürtel geschlossen. Der unruhvolle Schlaf des schönen Weibes hat auf der linken Seite die haltende Agraffe abgesprengt und dadurch den einen Theil des Busens völlig entblößt, während der andere bedeckt bleibt. Auch für die Gewandung der unteren Körpertheile und für das Arrangement der herabgeschobenen Lagerdecke hat dieselbe Voraussetzung einer plötzlichen, heftigen, unwillkürlich im Schlafe eingetretenen Bewegung dem Künstler als Motiv gedient, wie er sich denn überhaupt keinen Vortheil entgehen ließ, der verlassenen Schönen die reizendste und verführerischste Situation zu verleihen, welche der zu ihrer Tröstung herannahende Gott Dionysos nur wünschen konnte. Ein Epigramm der griechischen Anthologie scheint indessen diese Situation, also überhaupt die Figur als Theil einer Gruppe nicht vorauszusetzen, sondern sie ganz für sich als Einzelwerk des Bildners zu betrachten. Es lautet:

Wanderer, rühre nicht an die schlafende Tochter des Minos,
Daß sie nicht schnell sich erhebt, und den Geliebten verfolgt.

Es ist möglich, daß wir in diesem Werke, das zum Schmuck einer Nische bestimmt, und deshalb an der Rückseite nicht ausgeführt erscheint, nur eine der vielfachen Kopien haben, welche in Rom nach dem Original gefertigt wurden. Winckelmann sah noch zwei solcher Wiederholungen in Rom, von denen die eine sich jetzt in Florenz, die andere in Madrid befindet. Die erhaltenen Reliefdarstellungen und Gemälde können beweisen, daß der Gegenstand in Rom ein sehr beliebter war. Wäre es ausgemacht, daß erst unter Alexander Severus, also in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung das Original nach Rom gebracht wurde, so könnte das erhaltene Werk als Zeugniß dienen, daß es selbst damals noch Künstler gab, welche ein solches Werk in bewundernswürdiger Weise zu reproduciren fähig waren. Von den neueren

Künstlern hat Rauch das Motiv dieser Statue zu seinem Denkmal der Königin Louise in Charlottenburg benutzt.

Etwas sicherer als über die Zeit dieses Kunstwerks sind wir über die Entstehungszeit zweier anderen, gleichfalls dieser Periode angehörigen, unterrichtet. Es sind dies die kolossalen Gestalten der beiden Flußgötter, des Nils und des Tiberstroms, welche offenbar im Alterthum als Seitenstücke ausgeführt und aufgestellt, in Rom bei der Kirche Maria sopra Minerva an einer Stelle, wohin wahrscheinlich noch die Thermen Agrippa's sich ausdehnten, unter Papst Leo X. aufgefunden wurden. Wir betrachten zuerst den Nil, der gegenwärtig eine der schönsten Zierden des Braccio nuovo im Vatikanmuseum bildet, während sein Gegenstück, der Tibris, in Paris das Museum des Louvre schmückt.

Der Nil.

In einer Länge von nahezu zehn Fuß ($13^2/_3$ römische Palm) bei einer Höhe, welche etwa der Hälfte dieses Maßes entspricht, liegt die kolossale Gestalt des Flußgottes hingestreckt auf seinem marmornen Felsenlager, dessen obere Fläche wellenförmig gekräuselt ist. Der linke Elbogen stützt sich auf eine Sphinx, das räthselhafte Symbol des welthistorischen Thallandes, das der wunderreichste aller Ströme der Erde durchfließt. Die linke Hand hält ein kolossales Füllhorn, das Zeichen der üppigen Fruchtbarkeit, deren Segensfülle er dem Lande noch heute wie vor Jahrtausenden spendet, die rechte, an der Seite niederhängend, hält ein Büschel mit Kornähren. Ein reicher Kranz von ägyptischen Getreidepflanzen und Früchten umgiebt das kolossale Haupt, dessen majestätische Stirn und göttliche Heiterkeit des Blicks die wohlthätige Gottheit bezeichnen. Sechzehn Knäbchen, die symbolischen Zeichen seines fruchtbringenden Anschwellens umspielen in reizender Harmonie an verschiedenen Stellen den sanftruhend hingestreckten Riesenleib. Hier müht sich einer, die unteren Theile der gewaltigen Glieder zu erklettern, dort hat ein anderer bereits Platz genommen auf den mächtigen Schultern,

während ein dritter sogar schon in der Mitte des Füllhorns Posto gefaßt hat, und wie ein liebliches Märchen aus den Blumen und Früchten desselben, in die er bis zu den Knieen versunken ist, hervorschaut. Eine andere Gruppe scherzt zu den Füßen des Gottes mit dem Krokodil, eine zweite mit dem Ichneumon, während ein anderer der kleinen Schalke das Gewand hinwegzuziehen strebt, das mit dem Arme des Flußgottes die unbekannten Quellen des Stromes verhüllt. Es ist, nach Feuerbach's schönem Ausdrucke, das heitere Leben der Natur in ihrer üppigen Segensfülle, und die Lust des menschlichen Bewußtseins, für welches sie ergossen wird. Diese Weise das Aufsteigen eines von der plastischen Kunst personificirten Stromes durch solche Kindergestalten zu bezeichnen, war Malern wie Bildhauern des Alterthums geläufig, und findet sich auf Bildwerken und Münzen der verschiedensten Größe. Ein alter Schriftsteller des zweiten Jahrhunderts, Philostrat, der ein Gemälde des Nil beschreibt, benennt deshalb diese Kindergestalten mit dem Namen des griechischen Längenmaßes, »Pecheis«, d. i. Ellen oder Grade.

Aber auch über die Personifikation der Gestalt und ihre nächsten Attribute hinaus hat der Künstler die Symbolik des geheimnißvollen Weltstroms noch fortgesetzt in einer Reihe von Reliefbildern, welche die Plinthe an drei ihrer Seitenflächen umgeben. Die Flußströmung, welche aus dem Felsenlager des Gottes hervorbricht, strömt zuerst in öder Stille über die Vorderseite der viereckten Unterlage, dann aber belebt sich die Umgebung. Ueppige Wasserpflanzen und Sumpfvögel erscheinen; das riesige Nilpferd hebt sich aus den Wogen, um Jagd zu machen auf das Krokodil. Auch der Mensch tritt auf und zwar zunächst in der zwerghaften Gestalt jener als waghalsige Krokodil- und Nilpferdjäger im Alterthum bekannten Bewohner Oberägyptens, der Tentyriten, von deren Nachkommen uns Pückler-Muskau noch heute Züge ähnlicher todverachtender Kühnheit im Kampfe mit jenen Stromungeheuern berichtet. Zuletzt aber verkünden fette Kühe auf fruchtbaren Wiesenauen weidend die gelungene Kultur und üppige Fruchtbarkeit des Landes, als deren Symbol sie aus dem Traume des bliblischen Pharao uns bekannt sind.

Und so zeigt dies gewaltige Werk, mit welchem der Künstler neben dem Geheimnißvollen des räthselhaften Stromes denselben zugleich als den Beschirmer und Segensspender des wunderbaren Landes darzustellen beabsichtigte, neben der Großartigkeit der Anlage und der vollendeten Meisterschaft technischer Ausführung zugleich einen Reichthum der Erfindung und eine Sicherheit des symbolischen Ausdrucks, welche es weit hinausheben über alle uns erhaltenen ähnlichen Darstellungen der antiken Plastik. Es ist keine Uebertreibung, wenn ein berühmter deutscher Kunstforscher zu behaupten wagte: die Ausführung des Ganzen, die Großheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Gestalt, verbunden mit jener lebenathmenden Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, reiche an die Majestät und den Adel der Parthenonsskulpturen, und mache das Werk würdig, diesen Schöpfungen der Phidiassischen Zeit an die Seite gestellt zu werden. Besonders in der Behandlung des Rückens wie in den wellengleich niederwogenden Massen des Haupt- und Barthaars ist die wunderbare Mischung von Kraft und Weichheit, die sichere Breite des stylischen Vortrags von höchster Vollendung. Und doch ist auch dieses Werk ein Erzeugniß später Zeit und Kunst, und reicht jedenfalls nicht hinaus über die Zeit des Augustus, unter dem zuerst Aegypten römische Provinz und damit die Wohlthäterin und Ernährerin von Rom und Italien wurde. Erst seit dieser Zeit war der Kunst in Rom Veranlassung gegeben, den Nil neben dem Tibris als den zweiten Strom des römischen Weltreichs in der Hauptstadt desselben aufzustellen, und Keiner konnte dazu nähere Veranlassung haben als Agrippa, der siegreiche Feldherr, der für August Aegyptens mit Mark Anton vereinte Macht bezwungen hatte. Das Original unserer Marmorstatue war vermuthlich jene von Plinius erwähnte riesige Basaltstatue des liegenden Nil mit den sechzehn spielenden Kindergestalten, das größte Werk aus Basanit, das der römische Schriftsteller kannte. Wahrscheinlich entstand es in jener für die Kunst so glänzenden Zeit der ersten Diadochen Alexander's des Großen. Vespasian weihte das Werk, das von Aegypten nach Rom wohl schon früher versetzt war, im Friedenstempel dem Gedächtniß

August's, des Besiegers von Aegypten. Aber auch als freie Nachbildung betrachtet, kann das Marmorwerk als Zeugniß höchster Meisterschaft der plastischen Kunst für die Zeit dienen, die es hervorgebracht hat. Seine ganze Herrlichkeit ermißt man, wie Visconti bemerkt, erst dann, wenn man es mit dem, von einem Michel Angelo selbst restaurirten Flußgotte Tigris derselben Vatikanischen Sammlung vergleicht.

Kaum minder vortrefflich und sicher ein Werk desselben Meisters, der den Nil geschaffen, ist das Seitenstück des letzteren:

Der Tibris des Louvre.

Er liegt mit dem rechten Arme, in dessen Hand er gleichfalls das Füllhorn trägt, aufgestützt auf den Rücken der Wölfin, der »Säugamme Roms«. An den Brüsten der letzteren hängt das Zwillingspaar der Gründer der Welthauptstadt. Die Linke des Gottes hält das Ruder. In dem Füllhorn deuten Trauben, Mohnköpfe, Pinienäpfel und eine Pflugschar, geschmückt mit dem Stern der Venus, der Schutzgöttin des mythischen und des kaiserlichen Römervolks, auf die Wohlthaten des Landbaues und der Kultur, welche der Strom erleichtert. Die Basreliefs der Grundlage zeigen in symbolischen Andeutungen die Fülle der Heerden, welche an seinen Ufern weiden und die Waldungen, welche die umgebenden Hügel bekleiden. Aus den Fluthen aber taucht bis zur Brust der Tibergott, wie bei Virgil zu Anfang des achten Buchs der Aeneide erzählt wird, hervor, und scheint zu dem an seiner Mündung angelangten Troischen Helden die Worte zu sprechen:

Hier ist dein sicherer Hain, hier, Tapferer, deine Penaten.

Auch die mythische Sau, mit den dreißig Jungen, das Wahrzeichen jener Erscheinung bei dem Dichter der römischen Ursprungssage, fehlt nicht, und eine Stadt in der Ferne mag Lavinium, Rom oder Alba bedeuten.

Beide Werke sind offenbar von demselben Meister und nach der ganzen Anlage als Seitenstücke zu einander komponirt. Die Verschieden-

heiten in Gesichtsbildung, Ausdruck und Formen entsprechen eben nur der verschiedenen Natur der beiden Ströme, sowie der Länder, welche sie bewässern, und der Völker, die an ihren Ufern wohnen; und auch in dieser Beziehung zeigt sich in diesen Werken, mit denen die Statuen der beiden gleichnamigen Flußgötter am Fuße des Senatorenpalastes auf dem Kapitol in gar keinen Vergleich kommen, eine Feinheit der Auffassung und ein Geschmack der Ausführung, welche Bewunderung verdienen. Als der Italiener Poggio um das Jahr 1430 sein Werk »von dem Wechsel des Glücks« schrieb, befanden sich unter den sechs Statuen, welche damals allein noch zu schauen waren, von jenem »Volke von Göttern und Helden«, das einst die Beherrscherin der Welt angefüllt, außer der Reiterstatue Mark Aurel's und den Kolossen von Monte Cavallo auch diese beiden Kolossalgruppen des Tiber und Nil, welche man zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts aus dem Schutte hervorgezogen hatte. Unter jener Zahl befand sich auch der kolossale, unter dem Namen des Marforio bekannte Flußgott, wahrscheinlich eine Darstellung des Donaustroms, der jetzt einen Brunnen neben dem Eingange in das Museum des Kapitols ziert, und in dieselbe Periode der Kunst zu gehören scheint. An diese Statue hefteten die neueren Römer bekanntlich die Antworten auf die satirischen Anfragen, welche der Spott der Zeit an die unter dem Namen Pasquino bekannte verstümmelte Gruppe des Menelaos und Patroklus anklebte, deren Reste jetzt an der Ecke des Palastes Braschi der völligen Verwitterung preisgegeben sind *). Diese Reste gehören aller Wahrscheinlichkeit nach dem griechischen Original eines Werkes an, für dessen Beliebtheit in der römischen Kunstperiode wohl am besten der Umstand sprechen mag, daß wir selbst jetzt noch nicht weniger als fünf Wiederholungen derselben

*) S. Ein Jahr in Italien Th. III., S. 153. 154 und S. 132. Vgl. Ebendaselbst Th. I., S. 93.

Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklus

nachweisen können. Denn außer dem Pasquino und zwei in Florenz befindlichen Kopien befinden sich im Vatikan (Nro. 293) noch die Ueberreste von zwei anderen Wiederholungen, welche sämmtlich in Rom und seinen Umgebungen, die eine in Hadrian's Villa zu Tivoli aufgefunden worden sind. Das Motiv zu dieser Gruppe gab dem Künstler die Schilderung Homer's. Patroklus hat die erste tödtliche Wunde »zwischen den Schultern«, wie wir sie noch an dem Oberkörper des Vatikanischen Bruchstücks bemerken, bereits von dem Troer Euphorbos empfangen. Sein Leichnam ist nackt, denn der siegende Hektor hat ihn bereits des Kleides und der Waffenstücke beraubt. Unter den Ersten, welche herbeieilten, die Leiche des gefallenen Helden zu retten, war Menelaos, »der Rufer im Streit«; er erlegt den Euphorbos und andere Troische Krieger, und versucht dann allein die Leiche fortzuschleppen (Ilias 17, V. 581. 588). Diesen Moment hat der Künstler gewählt und denselben zugleich mit einem zweiten (Il. 17, V. 674) kombinirt. Der Atride eine gewaltige Heldengestalt, nur mit leichtem Gewande bekleidet, das Schwert am Wehrgehänge über der Brust an der linken Seite, das Haupt vom offenen kostbar verzierten Helme bedeckt, hat den Gefallenen vom Boden aufgehoben und aus dem Gewühl fortgetragen. Jetzt hält er einen Augenblick inne, ermüdet von der schweren Last des todten Körpers, den er mit dem Schenkel des vorgestreckten, gegen einen Felsblock gestemmten linken Beines stützt. Schlaff und regungslos hingestreckt, die Füße dem getragenen Körper lang auf dem Boden nachschleifend, ist der Leib des Gefallenen ein ergreifendes Bild des langhinstreckenden Todes. Sein Träger dagegen späht emporgerichteten Hauptes, den Mund wie zum Rufe geöffnet, hülfesuchend in die Ferne, ganz wie er bei Homer die Blicke »dem Adler gleich umherschweifen läßt, durch das Getümmel der Genossen«. Das ganze Heldenthum der Homerischen Schlachtgesänge erscheint uns verkörpert in dieser herrlichen Gruppe, die an Großartigkeit der Auffassung, an Lebendigkeit des Ausdrucks und idealer Naturwahrheit

des lebenden wie des todten Körpers, kaum noch sonst ihres Gleichen findet. Gypsabgüsse von den verstümmelten Resten des Pasquino lassen die überraschendste Aehnlichkeit des Styls und der Marmorbearbeitung mit den Giebelgruppen des Parthenon erkennen, und unter den Werken, deren Nachbildungen der Kaiserzeit bis Hadrian hinab angehören, ist keins so geeignet, uns den höchsten Begriff zu geben von der Kunst jener späten Zeiten, als diese herrlichen Wiederholungen eines berühmten und beliebten Meisterwerks, dessen erste Komposition wohl der glänzenden Zeit Alexander's und seiner Nachfolger und dem in ihr fortwirkenden Geiste Lysipp's angehört.

Der Vatikanische Apoll.

Die Künstler, welche aus der Restaurationsperiode der hellenischen Bildkunst auf italischem Boden erwuchsen, konnten nur dadurch sich ihren großen Vorgängern würdig an die Seite zu stellen hoffen, daß sie im engen Anschluß an die von jenen alten Meistern geschaffenen Charaktertypen und Idealgestalten der Götter ihr Bestreben darauf richteten, die einzelnen Formen derselben veredelnd zu vollenden. In dieser freien Unterordnung, die auf den gefährlichen Ruhm neuer Erfindung zu verzichten wußte, lag, wie der große Visconti bemerkt, eins der Geheimnisse, welche die Erfolge der späteren Kunst sicherten. So ward Praxiteles' Knidische Aphrodite zur Mediceischen Venus des Kleomenes, und das Herkulesideal Lysipp's zu Glykon's Herkules Farnese. So konnten uns Künstler, von denen die Kunstgeschichte nicht einmal die Namen kennt, weil sie später lebten als jene griechischen Kunstschriftsteller, aus denen ein Plinius seine Nachrichten schöpfte, Werke hinterlassen, wie der Torso und der Barberinische Faun, die Kolosse von Monte Cavallo und der Antinous Braschi, wie der Nil und Tiber — »Meisterwerke, die uns glauben lassen, daß die Künstler, deren Meißel sie schuf, die alten Meister übertroffen haben. Denn sie scheuten sich nicht Nachahmer zu

heißen, wenn nur ihre Nachahmungen die alten Originale in Schatten stellten *).«

Eine Schöpfung solcher Art ist auch der Vatikanische Apollo, das bekannteste und populärste aller Werke der alten Kunst; studirt seit Jahrhunderten von allen Künstlern, bewundert von allen Kunstfreunden, beschrieben in unzähligen Schriftwerken, genannt von denen, welche das Höchste aussprechen wollten, was menschliche Kunst hervorgebracht, — das hehre Götterbild, zu dessen Füßen der unsterbliche Winckelmann seinen begeisterten Hymnus als Weihekranz niederlegte, »wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.« Der feinsinnigste Kunstforscher den Deutschland seit Winckelmann hervorgebracht, Ludwig Feuerbach, hat in einem besonderen Werke den Vatikanischen Apoll zum Mittelpunkte tiefeindringender Forschungen über das Wesen der alten Bildkunst gemacht, und das richtige Maaß der Bewunderung dieses Kunstwerks, sowie das eigentliche Wesen und den Charakter desselben dauernd festgestellt. Wir wissen jetzt, so gewiß als überhaupt in diesen Dingen etwas gewußt werden kann: daß wir in diesem Apoll ein Werk römischer Kunst der ersten Kaiserzeit vor uns haben, ein Originalwerk, das den Beweis herrlichster Kunstblüthe dieser Zeiten liefert, dem italischen Boden angehörig selbst durch den Marmor von Carara, aus dem es der Künstler ins Leben rief. Es war kein Kultbild, im Tempel zur Verehrung bestimmt, sondern ein Schmuckbild, das die Pracht der kaiserlichen Sommerresidenz in dem alten Antium, dem heutigen Porto d'Anzo, zierte; denn unter den Ruinen dieses Lieblingsaufenthaltes der ersten Kaiser, Nero's vor allen, der auch dort geboren war, ward zu Rafael's Zeit die Statue gefunden. Arme und Füße waren mehrmals gebrochen, und mußten aus Stücken zusammengesetzt werden. Der Mönch Montorsoli, ein Schüler Andrea del Sarto's und untergeordneter Hülfsarbeiter Michel Angelo's, restaurirte sie im Auftrage Papst Clemens VII., leider sehr ungeschickt. Von ihm

*) Visconti, Oeuvres divers. IV., p. 24. 25.

rührt die Hand des linken Armes her, deren Plumpheit selbst Nichtkennern auffällt, und sehr wahrscheinlich sind auch die anderen Mängel, welche man an diesem Meisterwerke wahrgenommen hat, großentheils auf seine Rechnung zu setzen.

Treten wir vor die Statue hin, so vereinigt sich Alles, um uns den Eindruck zu geben, daß hier der Gott in einer streng bestimmten, momentanen, dramatischen Situation gedacht und dargestellt ist. Es liegt etwas in dieser freien kühnen Stellung, das sich sogleich der Sinne des Beschauers bemächtigt, eine gewisse Concentration des Ganzen auf einen glänzenden, überraschend wirkenden Moment. Der erste Eindruck, den wir empfangen, ist der einer lebhaften Bewegtheit des Gottes. Die Füße sind zum weitausgreifenden Schreiten geöffnet. Der linke Fuß weicht bedeutend zurück, kaum daß er mit der Spitze die Erde berührt. Der rechte vorgesetzte ruht mit der ganzen Sohlenfläche auf dem Boden; der Gott hält einen Augenblick inne, um im Momente darauf weiterzuschreiten, und dieses augenblickliche Innehalten der Bewegung zeigt sich auch in der Draperie des um den linken Arm geschlungenen Mantelgewandes, dessen Faltenwurf in wohlgeordneter Fülle und feierlicher Ruhe niederhängt. Glänzend feierlich und hochhinwandelnd, wie Homer die Sonne nennt, tritt uns der Vatikanische Apoll entgegen, stillstehend dennoch bewegt. Und zwar ist bei aller äußeren Ruhe die Bewegtheit eine höchst intensive. Sie wird erzeugt durch den lebhaften Kontrast, in welchem die Glieder der Statue zu einander gestellt sind, ein Kontrast, der sich nicht nur in Haltung, Stellung und Ausdruck der Arme und Beine, sondern selbst in der Haltung des Hauptes offenbart, das von der Rechten zur Linken gewendet ist, während der Körper nach der entgegengesetzten Seite hinschreitet. Alle Glieder sind ferner in eine Lage gebracht, in welcher sie frei und ungehindert ihre volle Thätigkeit entfalten; kein Theil bedeckt den anderen, und das ganze Profil der Stellung zeichnet sich dem Beschauer trotz der kunstvollen Mannigfaltigkeit des Ganzen gleich beim ersten Blicke so einfach und bestimmt, und mit solcher Leichtigkeit in die Seele, daß diese Leichtigkeit wieder selbst auf die Statue

zurückwirkt. »Der ungehemmte Schwung unserer Einbildungskraft wird zur tragenden Flügelsohle des schweifenden Gottes.« Dazu kommt der Ausdruck des Kopfes, in dessen beredter Miene die Bewegung eines bestimmten Gedankens, eines energischen Gefühls deutlich zu lesen, die ganze Gestalt, über welche gleichsam ein elektrischer Strom der innigsten geistigen Lebenswärme ausgegossen ist, oder wie Goethe es nennt, jener höchste Hauch des lebendigen, jünglingsfreien ewig jungen Wesens, der allerdings nur im Marmor selbst in seiner unsäglichen Erfreulichkeit hervortritt, während er im besten Gypsabgusse verschwindet. Und endlich der Affekt selbst, die tiefe Aufregung des Gemüths, die den ersten lebhaft bewegten Eindruck der ganzen Statue in fortwährender, immer gesteigerter Schwingung erhält, und diesen Eindruck selbst dem Nichtkenner, ja sogar dem Verächter der Plastik fühlbar macht. Wohl Jeder, der auch nur vor einem Abgusse des Vatikanischen Gottes stand, fühlte sich wunderbar getroffen von dem drohenden Ausdrucke in Stellung und Haltung des Leibes und des bogenbewehrten Arms, von dem gebieterischen Stolze in dem gerade aufgerichteten, ein wenig zurückgelehnten Haupte, dessen Blick schräg hinwegstreift über die Schulter des dräuenden Arms, von dem Zuge der Verachtung und des zürnenden Unmuths, welcher Kinn und Mund umspielt. »Aber auch in den Zustand der tiefsten Ruhe versetzt, würde dies Antlitz noch Kraft und Leben athmen, und in der Stärke des Affekts ist weder der stille Ernst des Todbringers, noch die Anmuth des schönsten Götterjünglings oder die sicher besonnene Kraft des Fernhintreffers untergegangen, und die Erregung des Gemüthes dient nur dazu, den Vollgehalt dieses göttlichen Wesens in helleres Licht zu setzen.«

Welche Aufgabe stellte sich der Künstler mit der Darstellung dieses Apollon? War es der Ueberwinder des Drachen Python im Augenblicke nach der Erlegung des Ungethüms durch die nimmer irrenden Pfeile? oder der Homerische Fernhintreffer, der hinabschreitet von den Höhen des Olympus, »düsterer Nacht vergleichbar«, den Köcher gefüllt mit den klingenden Pfeilen, um Tod und Verderben zu senden ins Lager der Griechen vor Troja? Oder war es der Apollon »Alexikakos«, der Abwehrer

des Pestunheils, den einst Kalamis in Erz den Athenern gebildet, und den hier der spätere Künstler in Marmor nachahmte? Jede dieser Ansichten hat (in Winckelmann, Visconti und Heinrich Meyer) ihren Vertreter gefunden; und auch an Solchen hat es nicht gefehlt, welche sich diesen Apollon, wie wir früher sahen, mit der Niobidengruppe komponirt dachten *), während wieder Andere in ihm einen vergöttlichten Apollon Augustus, oder gar einen zum Apoll idealisirten Nero zu sehen meinten. Näher lag für ein römisches Werk die Beziehung auf den Siegverleiher in der Schlacht bei Aktium, welche das Schicksal der Welt zu Gunsten des glücklichen Erben Cäsar's entschied. War doch der Gott selbst für ihn, wie die gleichzeitigen Dichter sangen, vom Olymp helfend niedergestiegen, und es ist leicht möglich, daß der römische Dichter Properz unseren Apoll oder ein ihm sehr ähnlich gehaltenes Bild des Gottes vor Augen hatte, als er in seinem Triumphliede über den Aktischen Sieg die Erscheinung Apoll's am Beginne der Schlacht schilderte:

Nicht mit dem lockigen Haar, das sonst ihm den Nacken hinabwallt,
　　Nicht mit der Leier, die sonst tönet den friedlichen Sang;
Nein, mit dem Blick, der einst Agamemnon traf, da vor Troja
　　Leichen auf Leichen dahinraffte sein zürnender Pfeil.
Oder wie er zerschoß die geschlungenen Knäule des Drachen
　　Pytho, vor welchem der Klang friedlicher Leier erbebt.

Und wenn die feierliche Gestalt des Apollo Citharödus als Kultbild im Inneren des Prachttempels zu Aktium prangte, den der dankbare Sieger seinem Beschützer erbauen ließ, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß auch der Apoll, den der Dichter besang, der siegverleihende Vorkämpfer in der Schlacht, für die bildende Kunst unter August und seinen nächsten Nachfolgern ein oft wiederholtes Motiv wurde, dessen Ausführung dem Vatikanischen Apollo schwerlich in irgend einem wesentlichen Zuge unähnlich gewesen sein wird. Die folgenden Verse desselben Dichters:

---

*) S. Torso. Th. I., S. 383. Ein Jahr in Italien. Th. I., S. 110.

Denkmale wurden dem Phöbus von Aktium, weil er mit einem
Einzigen Pfeilschusse zehn feindliche Schiffe besiegt,

erheben unsere Vermuthung, wenn man sie mit den vorhergehenden Versen kombinirt, fast zur Gewißheit.

Einen anderen Weg der Deutung hat Feuerbach eingeschlagen. Er sieht in dem Vatikanischen Apollon ein Werk, das mit seiner Grundidee, gleich vielen anderen plastischen Kunstwerken der Alten, in der griechischen Bühne wurzelt, das schönste Denkmal innigsten Wechselverhältnisses zwischen beiden Künsten, mit einem Worte: den Apollon des Aeschylus, der in den »Eumeniden« dieses Dichters die grausen Furien von seinem Heiligthume hinwegscheucht:

Hinaus! ich will's, aus diesen Tempelhallen schnell
Hebt Euch hinweg, vom Heiligthume lasset ab,
Daß nicht von goldner Bogensehne abgeschnellt
Die lichte Flügelschlange strafend Euch ereilt! —
. . . .
Euch wahrlich ziemt nicht diesem Heiligthum zu nahn;
Zieht hin zum Schauplatz, wo man Menschen blendet, köpft,
Entmannung übt, im Mutterleib die Frucht erstickt,
Verbrecher steinigt und wo tiefes Weh erregt
Der Aufgespießten Wimmerlaut! — Wißt Ihr es nicht,
Welch einer Festlust Augenweid' Ihr liebt, die Euch
Zum Götterscheusal macht? Bekundet's deutlich doch
Euer ganzes Aussehn. Bei des Leu'n blutlechzendem
Geschlecht mag hausen solch Gezücht in wilder Schlucht,
Doch nimmer soll's beflecken mir das reine Haus.
Nun fort von hinnen! hirtenloser Heerdenzug,
Denn solcher Heerde Hirtenamt führt nie ein Gott!

In diesem Momente ist, nach Feuerbach, der Vatikanische Apoll gedacht. Aus dem Heiligthume herausgetreten hält er nur einen Augenblick inne, um die Drohung auszusprechen, die der bogenbewehrte, gegen den Feind ausgestreckte Arm unterstützt. Die rhythmische Bewegung, die ganze dramatische Haltung, die Andeutung des Prachtkostüms der Bühne in Mantel und schmuckreicher Fußbekleidung, der zürnend drohende und zugleich vom Unmuth über Widerwärtigstes erfüllte Aus-

druck des Angesichts, in dessen Zügen sich ein leises Grauen vor der Scheußlichkeit des ihm gebotenen Anblicks kaum verkennen läßt, — dies Alles spricht beredt genug für die feinsinnige Deutung, um sich ihr wenigstens in dem Resultate anzuschließen: Wenn vor der Seele des Aeschylus ein bestimmtes Apollobild stand, so müßte es eine Gestalt des Gottes gewesen sein, wie sie der Künstler des Vatikanischen Apoll geschaffen hat. Denn in der That, nichts hindert hier, »den Apoll des Aeschylus zu sehen«, wie jener Römer »den Zeus des Homer« in Phidias' Meisterwerke sah. Es ist nicht das bloße Abbild, es ist das Bild des furienscheuchenden Gottes, der reine poetische Gedanke selbst zur Statue verkörpert, die freie Frucht einer geistigen Wiedergeburt in der Seele eines von den Worten des Dichters getroffenen großen Künstlers.

Ebendarum aber ist in diesem bewunderungswürdigen Werke auch zugleich der ganze und vollständige Charakter des griechischen Apoll überhaupt enthalten; und wer den Vatikanischen Apoll sich in die Seele geprägt hat, dem wird das Bild des Gottes überall, wo es ihm in den verschiedensten Situationen bei den griechischen Dichtern entgegentritt, in dieser Gestalt erscheinen. Er wird, wenn er hier den hochhinwandelnden Sonnenlenker Phöbus Apollon, dort den furchtbaren Rächer des Uebermuths, wenn er den Pythotödter oder den Niobidenvertilger sich vorzustellen angeregt wird, schwerlich umhin können, des Vatikanischen Apoll zu gedenken, der uns zugleich mit der höchsten Jugendschönheit auch das vollendete Bild giebt von der Furchtbarkeit des ernsten Götterjünglings, den selbst die »ewigen Götter,« wie Homer singt, »nicht ohne Grauen heranwandeln sehen zum Olymp, wenn er naht mit dem furchtbaren Bogen.« In diesem Sinne kann man in der That sagen, daß alle früheren Deutungen eine gewisse Berechtigung haben, alle in gewisser Hinsicht wahr sind. Ja der deutsche Aesthetiker Friedrich Vischer durfte wohl mit Fug die Meinung aussprechen: der Künstler habe überhaupt nicht beabsichtigt, den Gott in der bestimmten Situation eines besonderen Kampfes aufzufassen, sondern er habe eben nur den reinen Lichtgeist als Feind und Zerstörer alles Dunkeln und Häßlichen, alles Unreinen, Wil-

den und Verworrenen darstellen wollen, wie er nach Pindar's schönem Bilde:

> Aufblühend wandelt über Land und Meeresfluth
> Und stand über der Gebirge gewalt'gen Warten. — —

In diesem Sinne gefaßt ist die Schlange am stützenden Baumstamme Zeichen des unheilabwehrenden, heilenden Gottes, und der beigegebene Oelbaum selbst das Symbol des Friedens und der entsündigenden Reinigung, welche Apoll seinen Schützlingen gewährt.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Statue in die Zeit Nero's gehört. Der Ort, wo sie gefunden wurde, war der Lieblingssitz dieses Kaisers. Hier war er geboren, hier hielt er seinen glänzenden Einzug nach der Rückkehr von seiner Kunstreise durch Griechenland, hier weilte er während des ungeheuren Brandes, der zwei Drittheile Roms in Asche legte, und der Borghesische Fechter, der gleichfalls unter Antiums Ruinen hervorgezogen worden ist, zeigt nicht minder wie der Vatikanische Apoll, daß die edelsten Werke der Plastik die kaiserliche Sommerresidenz schmückten. Es ist ein tiefpoetischer Gedanke Feuerbach's, daß der furienscheuchende Gott vielleicht im Hause des gekrönten Orestes stand, der es gewagt hatte, mit der Schuld des Muttermordes auf der eigenen Seele, den Muttermörder Orest auf der Bühne zu spielen. Nicht selten waren seinen zerrütteten Sinnen, wie er seinen Vertrautesten gestand, die rächenden Göttinnen mit ihren Fackeln und Geißeln erschienen, und wohl ist es denkbar, daß sein schuldbeladenes Gewissen Schutz suchte unter diesem Bilde des abwehrenden Gottes, dessen drohender Arm hier an dieser Stelle so furchtbar in die Wirklichkeit hinüberreichte. Aber wenn auch dies Alles nichts weiter wäre als eine geistreiche Vermuthung — Eins bleibt gewiß: in dem Ausdrucke dieses Götterhauptes liegt der Adel jenes göttlichen Zornes, wie ihn ein Tacitus empfand im Hinblick auf jene Zeiten und ihre grausen Verbrechen. Und wenn es wirklich Nero war, der dem Künstler des Vatikanischen Apoll seine Aufgabe stellte, so ist es begreiflich, daß die große Seele des Meisters, welche das Bild dieses Apollo in ihrem Inneren zu gestalten fähig war, dem hehren Gotte der lichten

Reinheit den Ausdruck jenes zornigen Abscheus aufprägte, den jedes edle Herz beim Hinblick auf diese Welt voll fluchbeladenen Verbrechens empfinden mußte. Denn jeder große Künstler vermag in seinen besten Werken immer nur die Gemüthsstimmung zur Darstellung zu bringen, welche ihm das jedesmalige Motiv derselben einflößte. Auch ein Tizian, als er die schöne blonde Giftmischerin Lucrezia Borgia mit ihrem Gemahle gegenüber der heiligen Familie malen mußte, hat in dem berühmten Gemälde der Dresdener Gallerie die ganze zornige Verwerfung der heuchelnden Sünde ausgedrückt, die er in seiner Seele empfand *).

Der richtige Standpunkt der Betrachtung, auf dem alle Schönheiten des Vatikanischen Apollon in einem Punkte zusammenstrahlen, ist die Seite, gegen welche der linke Arm gerichtet ist. Für diesen Punkt war die Statue durch ihre Aufstellung in einer Nische berechnet; die unzugängliche Rückseite ist deshalb bei Weitem weniger ausgeführt. Das geringe Hervortreten der Muskulatur ist, wie Feuerbach nachgewiesen hat, durch die ganze Stellung und Haltung der Gestalt bedingt und nothwendig gemacht. »Der rundliche Bau der Glieder, die Weichheit und Einfachheit der Linien, womit diese Formen auseinandertreten, die holde, fast mädchenhafte Rundung der bartlosen Wange, gehören der Unschuld und Einfachheit einer kindlichen Natur. Wir ahnen, was die Alten sagen wollten, wenn sie von der leuchtenden Reinheit des Apollon sprechen. Aber diese sanfte Rundung der Formen ist zugleich die reife Fülle des gesunden Muskels, und der reizenden Schlankheit und Leichtigkeit eines aufblühenden Jünglingskörpers untergeordnet. Die Verhältnisse des Vatikanischen Apoll sind die eines vollkommen ausgewachsenen männlichen Körpers; hier ist nichts von jener Zierlichkeit und leichtverletzlichen Zartheit, welche an dem sogenannten Apollino so wohl gefällt. Betrachten wir den markig festen Kern des Knochenbaues, ermessen wir die Kraft des rechten vortretenden Schenkels, der stark genug wäre, einen Jupiterleib zu tragen, den Ernst der gedankenvoll gewölbten

*) S. Julius Mosen, die Dresdner Gemäldegallerie. S. 36—38.

Stirn, die stolze Entschiedenheit in Stellung und Geberde, die hohe Fassung im Ausdruck des Kopfes — und wir stehen vor einem Bilde der erhabensten Männlichkeit.« Der »ewige Frühling«, der, wie Winckelmann sagt, die reizende Männlichkeit dieses Apollo umkleidet, ist der richtige Ausdruck für den Zauber der Kunst, die in dieser Gestalt die verschiedenen Altersstufen in eine unlösbare Einheit zusammengefaßt und ein Wesen geschaffen hat, bei dessen Anschauen es unserer Einbildungskraft unmöglich ist, sich einen zeitlichen Entwickelungsgang desselben vorzustellen, oder an die Möglichkeit eines Niedersteigens in menschliche Vergänglichkeit zu glauben *). Die Schlankheit der Gestalt verleiht der nur siebenthalb Fuß hohen Statue den Eindruck einer an das Kolossale streifenden Majestät.

Es ist nicht zu entscheiden, ob das Urbild früherer Kunst, an welches sich der Meister dieses Apollo anschloß, ein Bronzewerk gewesen sei; Visconti behauptet es, während es Feuerbach leugnet. Die stehengebliebenen Stützen erklärt der Erstere aus Gründen der Nützlichkeit, weil dadurch die im Alterthum häufige Versetzung solcher dem Luxus dienenden Kunstwerke von einem Orte zum anderen erleichtert wurde.

Hauptbildwerke von Herkulanum und Pompeji.

Die deutlichste Anschauung italischer Kunstbildung im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit geben uns die Entdeckungen der unter Titus vom Vesuv verschütteten Städte Herkulanum und Pompeji. Die hier gefundenen plastischen Bildwerke in Bronze und Marmor, deren Anzahl schon zu Winckelmann's Zeit über anderthalbhundert betrug, liefern uns zunächst einen Haltpunkt für unser Urtheil nicht nur über die Verwendung plastischer Kunstwerke zu Schmuck und Zier des öffentlichen wie des Privatlebens in jener Zeit, sondern auch über den Stand der plastischen Kunst selbst in jener Periode, in welcher das ganze Leben bis in das

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 370. 371.

Gebiet des niedersten Bedürfnisses herab von der Schönheit der Kunst geschmückt und geadelt erscheint. Dazu kommt für die aus den Ruinen jener Städte aufgegrabenen Hauptwerke noch ein zweiter wichtiger Umstand: die wenigstens theilweise Bestimmtheit ihrer Entstehungszeit; denn keins dieser Werke kann jünger sein als die Zeit Vespasian's. Aber es ist auch nicht wahrscheinlich, daß irgend eins derselben hinausgeht über die Restaurationsperiode der griechischen Bildkunst in Italien. Herkulanum und Pompeji waren, obschon blühend und wohlhabend zur Zeit ihres Untergangs, doch im Vergleich zu Rom und den großen Städten Italiens eben nur mittelmäßige Landstädte, deren Bewohner schwerlich im Stande waren, zum Schmuck ihrer Theater, Plätze und Wohnungen Originale der älteren griechischen Meister zu verwenden, und in Anschaffung derselben mit den reichen und mächtigen Familien Roms oder gar mit den Kaisern selbst zu wetteifern.

Ist diese Voraussetzung richtig, so ergiebt sich aus den aufgegrabenen Hauptwerken der Plastik in Bronze und Marmor ein neuer Beweis für die hohe Stufe der Meisterschaft, welche die Kunst selbst in dieser Zeit bei solchen Künstlern behauptete, die für den Luxus und das Bedürfniß untergeordneter Städte Italiens arbeiteten. Freilich sind die ans Licht gezogenen Kaiserstatuen in Bronze fast alle nur mittelmäßig, denn diese wurden vorzugsweise fabrikmäßig angefertigt. Aber schon die marmornen Statuen und Reiterstandbilder der weiblichen und männlichen Angehörigen der Familie der Balbi aus Herkulanum müssen zu den ausgezeichneten Marmorwerken dieser Gattung gezählt werden. Die im Dresdner Museum befindlichen drei weiblichen Statuen gehören zu den schönsten Zierden dieser Sammlung. Winckelmann verglich die große Manier in der Gewandung dieser Statuen mit der Farnesischen Flora und anderen Meisterwerken ersten Ranges. Ehrfurcht gebietend beim ersten Anblicke, Entzücken erregend bei stets erneuter Anschauung, liefern diese trefflichen Werke den Beweis, daß die Kunst, als alle Körperideale längst erschöpft waren, noch Mittel fand, durch die Draperie selbst, wie Böttiger sich ausdrückt, das Nackte in jeder Falte zu enthüllen. Die

alte unrichtige Benennung als »Vestalinnen« bezeichnet doch sehr treffend die himmlische Ruhe und Einfachheit der sich gleichsam in sich selbst einschmiegenden Sittsamkeit, die den Hauptcharakter dieser edlen weiblichen Gestalten bildet. Wir wissen, daß Pompeji eigene große Marmorwerkstätten besaß, und auch in Herkulanum fehlten solche gewiß nicht. Und daß tüchtige Meister in denselben arbeiteten, das beweisen neben jenen Dresdner Statuen vorzüglich die

Reiterstandbilder der beiden Balbi

im Borbonischen Museum zu Neapel aus griechischem Marmor, der freilich von der Lava sehr gelitten hat, unter Lebensgröße. Es sind Ehrenstandbilder, verdienten Bürgern von den Ihrigen, oder von der Stadt in einer Basilika errichtet. Der ältere Balbus hält mit der Linken den Zügel, die Rechte hebt er grüßend, wie die Imperatoren, gegen das Haupt, der Ring am Finger bezeichnet ritterlichen Rang. Ein kurzer Harnisch über der Tunika zeigt unter der Brust die Gürtung und schräg nach der Schulter gelegt das Band des Wehrgehenks. Das Pferd, das nicht, wie gewöhnlich in der Natur, die Beine beim Schreiten kreuzweis, sondern parallel gesetzt hat, ist im Moment des Angehaltenwerdens gedacht, den Kopf wie verwundert seitwärts gewendet, »das eine Ohr gespitzt, das andere zurückgelegt, das rechte Bein in fester Stellung, das linke ein wenig erhoben in angelernter zierlicher Bewegung. Reiter und Pferd, Anlage und Arbeit, Einfachheit und glückliche Wirkung, Ausführung und Erhaltung sind gleich erfreulich bei diesem trefflichen Werke, dem nur die zugleich gefundene Statue des zweiten jüngeren Balbus vergleichbar ist. Doch ist es wohl zuviel gesagt, daß selbst Mark Aurel's berühmtes Roß »diesen lebensvollen, tiefstudirten, frei und kühn gearbeiteten Marmorrossen nachstehen müsse *).« Zu den Marmorstatuen von griechischen Dichtern, Rednern und Philosophen, mit denen das Innere des Herkulanischen

*) Gerhard, Neapels antike Bildwerke. S. 21.

Theaters geschmückt war, gehört neben dem sogenannten Poplicola und dem Homer des Museo Borbonico auch die schon früher (Th. I., S. 523) beschriebene herrliche Gewandstatue des Aeschines, und es ist kaum zu bezweifeln, daß sowohl diese als auch die zahlreichen in Herkulanum gefundenen Hermen, Büsten und Köpfe, unter denen viele von hohem Kunstwerthe, Arbeiten einheimischer Künstler waren.

Noch höher vielleicht als die Marmorskulpturen stehen die berühmtesten aus den verschütteten Städten ans Licht gezogenen Bronzewerke, deren wir schon mehrere im Verlauf unserer Darstellung besprochen haben. Hier tragen wir nur neben dem berühmten tanzenden Faun, den herrlichen zwei Rehen und der erst neuerlich entdeckten Venusstatuette das Hauptwerk der Sammlung nach, den

Ruhenden Merkur,

den Winckelmann die bei weitem schönste aller antiken Bronzestatuen nannte. Es ist eine Jünglingsgestalt in Lebensgröße. Auf einem Felsblocke sitzend ist er ausruhend gedacht auf einem seiner Botenflüge. Die Aufgabe: im Momente der Ruhe selbst schon die folgende Bewegung anzudeuten, ist hier auf das Glücklichste gelöst; denn Haltung und Ausdruck des vorgebogenen Oberleibes und der langschenklichten Beine und Füße deuten darauf hin, daß er im Momente der Rast schon wieder im Begriff ist, sich zu neuer windschneller Eile zu erheben. Das unterwärts etwas eingekniffene Kinn hielt Winckelmann für einen Rest der Beschädigung des Kopfes, der aus mehreren Stücken zusammengesetzt werden mußte. Daß der Gott nicht zum Gehen, sondern zum fliegenden Schweben geschaffen sei, fand Winckelmann symbolisch angedeutet durch die Rosetten auf den Riemen unter den Fußsohlen, welche als Schnallen dienen und ein wirkliches Auftreten hindern.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung derjenigen Reste monumentaler Bildkunst, welche an den erhaltenen Bauwerken aus dieser Periode der ersten hundertzwanzig Jahre des römischen Kaiserthums übrig geblieben sind. Allen voran steht hier

Der Titusbogen.

Die Bildwerke, welche den Triumphbogen des Titus am Fuße des Palatinischen Berges schmücken, gehören zu den wenigen Resten alter Kunst, deren Entstehungszeit durch das geschichtliche Ereigniß, dessen Erinnerung sie festhalten sollten, genau bestimmt sind. Bekanntlich ist es die Eroberung von Jerusalem durch Titus, welche dies Denkmal feiert. Eilf Jahre nach derselben starb Titus (81 n. Chr.), und erst nach seinem Tode, wie die Inschrift und das Reliefbild der Vergötterung des Imperators in der Mitte der Bogenwölbung beweisen, wurde der Triumphbogen vollendet. Die Bildwerke desselben zeigen am Fries den Opferaufzug, der den Triumph begleitete: geschmückte Stiere von Opferschlächtern geführt, Priester mit dienenden Opferknaben (camilli), Krieger mit Schilden und Feldzeichen, zuletzt auf einer Bahre getragen, die liegende Statue des Jordanflusses. An den inneren Wänden des Bogens sieht man den siegreichen Imperator auf dem Triumphwagen, dessen Rosse die Göttin Roma führt, während eine hinter ihm schwebende Victoria seinem Haupte den Siegerkranz aufsetzt. Zwölf Lictoren, sowie Bürger und Krieger mit Lorbeerzweigen in den Händen und Kränzen auf den Häuptern, bilden das Geleit des Siegesgespannes, das den Triumphator hinaufführt zum Kapitol. Auf Bahren getragen folgt die Siegesbeute, der siebenarmige Leuchter und der Schaubrodtisch aus dem Tempel von Jerusalem.

Zur richtigen Würdigung des künstlerischen Werths der Skulpturen an diesem, in historischer Hinsicht unschätzbaren Denkmal muß man berücksichtigen, daß wir es hier immer nur mit Werken untergeordneten Ranges, mit monumentalen Dekorationsarbeiten zu thun haben, und daß die Ausführung derselben in eine Zeit fällt, wo der Kaiser, den der

Senat durch dieses Denkmal ehren wollte, nicht mehr am Leben war. Der Entwurf des Ganzen verräth das Genie und die Erfindungskraft eines trefflichen Meisters. Aber die Eleganz der Formen und die geschmackvolle Anordnung seiner Zeichnungen und Modelle erscheinen von handwerksmäßigen Arbeitern zum Theil nachläßig und mechanisch ausgeführt. Wir finden Augen in Profilgesichtern en face gestellt, die Gewänder in der Ausarbeitung vernachläßigt, und im Betreff der Gesimsornamente, von denen ein Theil sich mit Blätterwerk überladen zeigt, während der größere Theil der Glieder des Bogens noch glatt und in edler Einfachheit reiner Zeichnung gehalten ist, scheint sogar der ursprüngliche Entwurf ganz verlassen zu sein. Dasselbe Mißverhältniß zwischen Entwurf und Ausführung zeigt sich an den Reliefbildern eines nur wenig späteren Denkmals, nämlich an den Bildwerken des Pallastempels auf dem Forum des Nerva zu Rom.

Vergleichen wir hier der Uebersichtlichkeit wegen die Skulpturen der übrigen, zum Theil noch in Rom erhaltenen ähnlichen Triumphdenkmäler mit den soeben betrachteten Reliefs des Titusbogens, so lassen sich daraus lehrreiche Andeutungen für die Kunstzustände der verschiedenen Epochen in Bezug auf die monumentale Dekorativplastik gewinnen. Die Reliefs im Casino Borghese, welche von dem erst im Jahre 1527 bei Piazza Sciarra niedergerissenen Triumphbogen des Kaisers Claudius stammen, zeigen selbst noch in ihrer trümmerhaften Gestalt die Spuren einer Schönheit der Ausführung und eines idealen Styles, mit denen sich selbst die ähnlichen Arbeiten der Trajanischen und Hadrianischen Zeit nicht messen können. Denn die Periode der Kaiser aus dem Julischen Hause war eine überaus glänzende für die Kunst, während die Zeiten unmittelbar nach Nero's Sturze, von furchtbaren Bürgerkriegen zerrüttet, selbst unter Vespasian, Titus und Domitian bei weitem weniger günstig für dieselbe waren. Während in jenen Skulpturen aus Kaiser Claudius' Zeit der Reliefstyl noch dem ächtgriechischen nahesteht, zeigen die Reliefs der Siegesdenkmäler Trajan's, jetzt am Konstantinsbogen befindlich, sowie die vom Triumphbogen der Kaiser Antoninus Pius und Mark Aurel

stammenden Basreliefs jetzt auf dem Kapitol befindlich, schon den vorwiegend realistischen Charakter römischer Darstellung und Behandlungsweise. Die Figuren sind halbdurchgeschnittenen Statuen ähnlich, die Komposition überladen und schwerfällig. Noch tiefer stehen die Skulpturen am Triumphbogen des Septimius Severus und an dem sogenannten Bogen der Goldschmiede, und unter den Reliefs am Triumphbogen Konstantin's sind diejenigen, welche der Zeit dieses Kaisers angehören, ein Beweis, daß damals die Kunst monumentaler Plastik sich im Zustande des tiefsten Verfalls befand.

Die Trajansäule.

Wenn man abwärts steigend von der Höhe, die den Quirinalischen Palast trägt, am Giardino Colonna vorbei durch das Gassengewirr die Senkung erreicht, welche den quirinalischen Hügel von dem des Kapitoliums trennt, so starrt uns inmitten eines funfzehn Fuß tief ausgegrabenen gewaltigen Eirunds aus einem Walde von Säulenstumpfen jene riesige Colonna di Trajano entgegen, die, einst das herrlichste aller römischen Fora, das Forum Trajan's schmückte, und das kolossale Bild »des besten der Kaiser Roms« auf ihrem Gipfel hoch in die Lüfte des Himmels emportrug. Nur ein kleines Stück ist durch Ausgrabungen bloßgelegt von diesem Prachtforum, das sich mit seiner riesigen Basilika, seinen Tempeln und Triumphbogen, Bibliotheken und Portiken, seinem Statuenschmuck, in dessen Mitte das weltberühmte Reiterstandbild des Kaisers von vergoldeter Bronze prangte, von der heutigen Kirche der Apostel bis gegen den Fuß des Kapitolberges hin ausdehnte. Es war, wie die Säule, das Werk des Atheners Apollodorus, des genialsten Baumeisters und Bildhauers der ganzen Kaiserzeit; eine Schöpfung von unvergleichlicher Pracht und Schönheit selbst in der Stadt der Wunder solcher Kunst, und mit Ehrfurcht angestaunt noch von späten Jahrhunderten. Ein Augenzeuge, der zwei Jahrhunderte später den Einzug von Konstantin's Sohne in Rom (357 n. Chr.) beschreibt, der Historiker Ammianus Mar-

cellinus, erzählt, daß der kaiserliche Prinz, nachdem er bereits die ehrfurchtgebietende Majestät des Kapitols, den ungeheuren Umfang von Caracalla's und Diocletian's Bädern, die riesenhafte Größe des Kolosseums, die Schönheit des Pompejustheaters und des Friedenstempels bewundert, doch bei dem Anblick des Trajansforums alles Gesehene weit übertroffen gefunden habe. »Von Staunen gebannt, weilte er bei diesem, wie ich meine, allerdings soweit der Himmel reicht, einzigen Bau, der selbst Göttern bewundernde Zustimmung abnöthigen kann, und indem er Blick und Geist umherschweifen ließ über die harmonische Einheit dieser gigantischen Werke, gestand er, daß ihre Herrlichkeit weder zu beschreiben noch je wieder von den Sterblichen zu erreichen sei.«

Die Nothwendigkeit, diese Pracht zu überbieten oder ihr doch einen würdigen Mittelpunkt zu geben, führte den Künstler auf den Gedanken, der Huldigung des Senats und Volks, welche ihrem geliebten Beherrscher ein Denkmal seiner Thaten weihen wollten, dadurch Ausdruck zu verleihen, daß er diese Säule von weit über hundert Fuß Höhe als Piedestal der Ehrenstatue des Imperators emporthürmte, und auf den dreiundzwanzig Marmortrommeln derselben die Geschichte seiner glorreichen Kriegsthaten gegen das furchtbare Volk der Daker in einer Komposition von nicht weniger als hundertundvierzehn Darstellungen mit mehr als dritthalbtausend Figuren in den Marmor meißelte. Auch die hundert Fuß Höhe der Säule hatten monumentale Bedeutung. Denn gerade soviel Fuß betrug, wie uns eine Inschrift meldet, die Höhe des Berges, welchen der Meister Apollodorus abtragen mußte, um sich den Platz für das großartige Ganze der Bauten des Forums zu schaffen.

Schon in alter Zeit war es Sitte, Ehrenstatuen auf Säulen zu stellen. Aber die Säulen waren niedrig, und die Statue blieb die Hauptsache. Das umgekehrte Verhältniß, wo die Säule selbst als Ehrensäule zur Hauptsache, die darauf gestellte Statue nur abschließende Spitze wurde, gehört der Kaiserzeit an, und vielleicht ist die Trajanssäule die erste, jedenfalls die ausgezeichnetste und berühmteste ihrer Gattung. Sie erhob sich in der Mitte eines vierecken, 76 Fuß langen, 56 Fuß breiten Hofes,

welcher auf der einen Seite von der Mauer der Basilika, auf den drei anderen von einer Halle gebildet wurde, deren Säulenstümpfe zum Theil noch jetzt vorhanden sind. Apollodor wählte die dorische Säulenform, aber mit Hinzufügung vielfachen anderen Schmucks, und die Ornamente des Echinus (des Wulstes am Kapitell) sind die der ionischen Ordnung. Durch die vom Papst Sixtus V. begonnenen und später unter Napoleon fortgesetzten Ausgrabungen ist jetzt das ganze Werk bis züm Fundamente den Blicken bloßgelegt.

Auf einem siebzehn Fuß hohen, viereckten Piedestal, dessen zehn Fuß hoher Würfel mit reichen Skulpturen geschmückt, und dessen im Inneren befindliche Grabkammer seit Sixtus V. zugemauert ist, um der beschädigten Unterlage größeren Halt zu geben, erhebt sich in einer Höhe von hundert Fuß bis zur oberen Fläche des Kapitells die reliefgeschmückte, zwölf Fuß im Durchmesser haltende, oben um anderthalb Fuß im Durchmesser verjüngte Säule. Ein Eisengitter umschließt hoch oben statt des Gitters von vergoldeter Bronze das erneuerte, sechzehn Fuß hoch über dem Kapitell sich erhebende Fußgestell, welches jetzt statt der achtzehn Fuß hohen Bronzestatue des Kaisers, von der im sechzehnten Jahrhundert noch der Kopf vorhanden war, das eherne Standbild des Apostels Petrus trägt. Die vierunddreißig Blöcke des schönsten weißen Marmors, von denen eilf dem Piedestal, dreiundzwanzig dem Schaft der Säule gehören, sind nur hier und da durch eingehauene Löcher beschädigt, wie man sie als Spuren der Verwüstung an vielen alten römischen Gebäuden findet *); aber sie sind so genau aufeinandergefügt, daß das Ganze den Eindruck macht, als wäre es aus einem Stücke gebildet **). Im

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. III., S. 175.

**) Ueber die Maße herrscht in den Büchern große Verschiedenheit der Angaben. Ich gebe hier eine genauere Uebersicht derselben nach Santi Bartoli's berühmtem Kupferwerke, und bemerke nur, daß der Fuß der altrömische, also um etwa einen Zoll kleiner ist als der preußische Fuß:

Inneren ist die Säule hohl, und eine Wendeltreppe von 185 Marmorstufen, erhellt durch 43 kleine Fenster, führt uns bis zur Höhe von 128 Fuß über dem Erdboden. Dies ganze ungeheure Werk ist nun vom Piedestal bis zur Höhe des Säulenknaufs mit Arbeiten der plastischen Kunst bedeckt, welche die ganze Geschichte eines großen Feldzuges in zahlreichen Reliefbildern vorführen. Der Würfel des Piedestals ist von allen vier Seiten mit Reliefs geschmückt, welche die verschiedenen zu Tropäen kunstreich zusammengestellten Schutz- und Trutzwaffen, Feldzeichen und Kriegsgeräthe der vom Kaiser besiegten Völkerschaften darstellen, und deren Schönheit und zierliche Formen allerdings der Plastik einen besseren Gegenstand lieferten als die Uniformfräcke, Czakos und Husarenjacken, die ein künstlerisches Auge auf dem Würfel der berühmten Napoleons-

---

I. Höhe:	1) des Fundamentalwürfels	1 Fuß	1 Zoll.
	2) der Basis des Piedestals	2 »	4 »
	3) des Piedestalwürfels	10 »	3 »
	4) Obertheil des Piedestals bis zum Beginn der Säule	8 »	2 »
	5) Schaft der Säule selbst	90 »	6 »
	6) Kapitell der Säule	4 »	— »
	7) Piedestal der Statue	16 »	6 »
	8) Statue des Apostels	13 »	— »
		145 Fuß	10 Zoll.

II. Breite:	1) des untersten Marmorwürfels .	21 Fuß.	
	2) des Piedestalwürfels	18 »	4 Zoll.
	3) der Säulenbasis	17 »	
	4) der untersten Säulentrommel .	$12\frac{1}{8}$ »	
	5) der obersten » .	$10\frac{1}{2}$ »	
	6) des Kapitells der Säulentrommel	$14\frac{1}{4}$ »	
	7) der Sole der Wendeltreppe der Säulentrommel	3 »	
	8) der Stufen	$2\frac{1}{2}$ »	
	Die Dicke der Trommelblöcke beträgt	$2\frac{1}{4}$ »	

säule des Pariser Vendomeplatzes nur mit Entsetzen gewahrt. Zwei schwebende Victorien im oberen Felde, das kriegerische und siegreiche Rom, halten über dem Eingange die Weiheinschrift. Festons von Eichenlaub, an jeder der vier Ecken von dem römischen Adler gehalten, schmücken das Piedestal, und über demselben wie auf einem Altare ruht als unterer Säulenwulst ein kolossaler Lorbeerkranz, aus dem sich die Triumphkolonne emporhebt.

Und nun breitet sich in den unübersehlichen Windungen des reliefgeschmückten Marmorbandes, welches den Schaft der Säule vom Fuße bis zum Gipfel spiralförmig umwindet, das wimmelnde Leben eines römischen Feldzuges vor uns aus, mit allen seinen mannigfaltigen Ereignissen und verschiedenartigen Scenen. Da sehen wir Vorrathsmagazine am Strom erbaut und durch Wachtposten geschützt. Brücken werden geschlagen, Heerhaufen zu Fuß und zu Roß ziehen darüber, der Kaiser voran, Schiffe landen mit allerlei Heerbedürfnissen, Lager werden aufgeschlagen und befestigt. Wir sehen den römischen Legionar in allen erdenklichen Situationen: bald Wache stehend in voller Rüstung, bald Holz fällend, Wasser holend oder schanzend, bald marschirend in langem Zuge, bald um das Tribunal des Kaiserfeldherrn gedrängt, seiner Anrede lauschend. Schlachten werden geschlagen, Städte belagert, gestürmt, angezündet und geplündert; Verhandlungen werden gepflogen, Gefangene hingerichtet, an Anderen Gnade geübt, Verwundete verbunden, wobei immer ein Soldat den Chirurgen des anderen macht. Vor Allem aber ist es der Kaiser, der immer und immer wieder, bald als Redner zu den Truppen, bald zum Kampfe ausziehend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer vollziehend, Frauen und Kinder der Ueberwundenen beschützend u. s. w. vorkommt. Der ganze altbabylonische und ägyptische Realismus solcher historischen Darstellungen, wie wir ihn aus den Ninivehskulpturen und den ägyptischen Denkmälern kennen, tritt uns hier wieder entgegen. Der kaiserliche Absolutismus des Abendlandes erzeugt aus gleichen Ursachen auch in der Kunst gleiche Wirkungen. Sehen wir auf den Styl und Kunstwerth dieser Bildwerke, deren Genuß, mit Ausnahme der Piedestalreliefs, sowohl durch die rundgewundene

Form der Reliefbilder, als durch die Höhe der Säule eigentlich unmöglich, und nur durch Abgüsse oder gute Abbildungen zu erlangen ist, so liefern sie uns den Beweis, daß noch immer, selbst in so später Zeit, die Reliefplastik technisch Großes und Treffliches leistete. Der Kenner darf sich mit gutem Fug an der Leichtigkeit und Schönheit der Piedestalvictorien und ihren leichtflatternden schön gefalteten Gewändern erfreuen; er kann mit Winckelmann die unendliche Mannigfaltigkeit in den Tausenden von Köpfen der Säulenreliefs bewundern, sowie die richtige Zeichnung in den Figuren, und den in allen mannigfaltig ausgeprägten Charakter des derben, rüstigen, von Wetter und Strapazen durchgearbeiteten römischen Legionars und Veteranen anerkennen. Auch darin, daß die Pferde stets weit unter Naturgröße gehalten sind, und Reiter zu Pferde nicht viel größer als danebenstehende Fußgänger erscheinen, zeigt sich noch gute alte Kunsttradition, die das Naturwirkliche der harmonischen Wirkung zu opfern verstand. Der Antiquar endlich mag über römisches Kriegswesen, über Lagerbrauch und Waffenwesen und zahlreiche andere Dinge erwünschtesten Aufschluß finden, und in den dakischen und sarmatischen spitzhelmigen Panzerreitern die heutigen Tscherkessen wieder erkennen. Aber weiter wird auch unser Lob dieser interessanten Denkmäler römischer Plastik nicht gehen dürfen. Von kunstreicher Gruppirung und interessanter Komposition, von einfacher, durch ihre Harmonie wirkender Zusammenordnung zu leicht übersehlichen, in sich abgeschlossenen Bildern ist nicht mehr die Rede. Vielmehr sind die Figuren, ganz im Gegensatz zu dem altgriechischen Reliefstyle, über und hinter einander gehäuft und nach malerischen Grundsätzen vertheilt. Auch von der alten geistreichen Weise, durch Andeutung symbolisch zu wirken, findet sich kaum eine Spur in diesen Reliefs, in denen der Komponirende Alles, selbst das Untergeordnetste, mit peinlicher Genauigkeit und unkünstlerischer Breite ausgeführt hat. Selbst die Heuschober zur Ernährung der Kavallerie werden uns nicht erspart, und die Uebersicht des Ganzen lehrt, daß sich der Künstler, der die Zeichnungen entwarf, streng an die Folge der Zeitungsberichte über den Krieg gehalten hat. Abgehauene Köpfe auf Stangen gespießt

und Körper auf Wagenräder gebunden in einem feindlichen befestigten Lager zeigen das Schicksal, das oft des gefangenen Römers wartete; aber die abgeschnittenen Häupter, welche römische Legionssoldaten dem Kaiser präsentiren, sind auch eine kaum weniger rohe und barbarische Erscheinung.

Das ganze Denkmal selbst ist ein Werk, das mehr durch eine seltsame Kolossalität zu imponiren trachtet, als durch die Einfachheit der Kunst, die ihr Wesen in den dargestellten Dingen selbst sucht. Als Ganzes betrachtet, ist es besonders nach zwei Seiten hin ein Zeichen des überhandnehmenden unkünstlerischen Sinnes der Zeit. Diese rund um die Säule laufenden Reliefbilder widersprechen zunächst dem Wesen der Reliefdarstellung; denn diese verlangt die geradeaus fortlaufende Fläche, um in ruhiger Breite dem Auge behaglich entgegengetragen zu werden, während hier die himmelansteigende Richtung die Bilder dem Auge vielmehr entrückt. Aber auch die Säule selbst und die von ihr getragene Statue erfüllen eben so wenig ihre eigentliche Bestimmung. Jene soll eine Last stützen, diese nicht zu winziger Kleinheit verschrumpft über der Menschheit stehen, sondern unter dem Gewühl der Menschen in zweckentsprechender Erhöhung den Mann, dessen Bild sie darstellt, doch immer noch als Genossen der Menschheit unter uns weilen lassen. Nur dem Ungeschmacke einer verknechteten Zeit, die ihren Herrn auch in der Wirklichkeit über die Grenzen des Menschlichen erhob, konnte es einkommen, jene heidnischen Säulenheiligen zu schaffen und Denkmäler aufzurichten, deren Kolossalität nicht die innere Größe des Helden, sondern die leere Größe des Riesen ausdrückt. Diese Absicht, den Gottkaiser »durch solche Säulenpostamente über die Sterblichen zu erheben«, spricht schon ein Alter, Plinius, geradezu als Grund aus, weshalb man die Kaiserstatuen auf riesige Kolonnen gestellt habe, und dasselbe Motiv veranlaßte auch die Aufstellung von Monumentalstatuen auf der Höhe der Triumphbogen. Die Nachahmung der Trajanssäule durch die noch kolossalere Napoleonsche Triumphkolonne des Pariser Vendomeplatzes hat dieselben Wirkungen gleicher Ursachen und Verhältnisse in unseren Tagen gezeigt. — Die Mark-Aurelssäule auf Piazza Colonna, deren Bilderschmuck, Scenen

des Markomannenkrieges enthaltend, sich weder an Styl und Ausführung, noch an Erhaltung mit denen der Trajanssäule messen kann, bedarf keiner weiteren Erwähnung, und von der funfzig Fuß hohen Antoninssäule aus Granit, welche Papst Pius zersägen ließ, um damit die Bibliotheksäle des Vatikan zu schmücken und einen Obelisken auszubessern, ist nur noch das reliefgeschmückte Postament in den Gärten des Vatikan erhalten.

Arbeiten aus Trajan's Zeit am Triumphbogen Konstantin's.

Aus dem zerstörten Triumphbogen Trajan's, der das Forum des Kaisers schmückte, errichtete der Senat zwei Jahrhunderte später, in einer Zeit des tiefen Kunstverfalls, den Siegesbogen Kaiser Konstantin's. Auch ein ungeübtes Auge unterscheidet an diesem Denkmale ohne Mühe die rohe Plumpheit derjenigen Skulpturen, welche, wie die vier Flußfiguren an den Ecken des Bogens und die vier Victorien über demselben, unter der Corniche der Zeit Konstantin's selbst angehören, von der technischen Vollendung und geistvollen Behandlung derjenigen Bildwerke, mit denen Apollodor, dieser Phidias des kunstliebenden Trajan, und die zahlreichen griechischen Künstler, welche unter seiner Leitung arbeiteten, den Triumphbogen des Besiegers der Daker geschmückt hatte. Zu den letzteren gehören die acht Rundbilder über den Seitenbögen, welche Scenen aus dem Privatleben Trajan's, Jagdereignisse und Opferhandlungen darstellen, und auf denen besonders die Gewanddraperien sehr kunstreich behandelt sind. Die acht viereckigen Reliefs über denselben an den beiden Hauptseiten, historischen Darstellungen gewidmet, zeigen sehr stark erhaben gearbeitete, fast freistehende Figuren mit gehäufteren und schmäleren Falten der Gewänder. Doch sind die sämmtlichen Köpfe Trajan's auf diesen Bildwerken neuere Arbeit. Ueberaus schön sind die beiden länglich viereckten Reliefs an den Querseiten der Attika, Schlachtscenen aus dem dakischen Kriege, und zwei andere in den beiden inneren Seiten des Mittelbogens, auf denen hier der Kaiser Besiegten und Flehenden Gnade gewährt, dort eine Victoria den Sieger krönt. Auch die Statuen der

gefangenen Barbaren vor der Attika sind vortreffliche Dekorationsfiguren aus der Trajanischen Zeit, doch sind die Köpfe sämmtlich neu ergänzt. Aber sie werden noch übertroffen von den beiden aus derselben Zeit stammenden, auf dem Trajansforum entdeckten Statuen gefangener Barbarenfürsten im Museum zu Neapel, welche Rafael's Schüler, Polidoro da Caravaggio, häufig in seinen Werken angebracht hat. Dagegen nannte Winckelmann die oben erwähnten Skulpturen aus Konstantin's Zeit geradezu abscheulich, und in der That sind dieselben ein nur allzusprechendes Zeugniß des tiefen Verfalls, zu welchem im Laufe von wenig mehr als anderthalb Jahrhunderten die Kunstausübung in Rom hinabgesunken war.

X.

Hadrian und die Kunst seiner Zeit.

Hadrian und seine Zeit.

Unter dem römischen Kaiser Hadrian erlebte die alte Kunst ihren Sonnenuntergang. Aber es war ein solcher, von dem der Dichter ausruft: »So stirbt ein Held!«

Kein Herrscher auf Erden, in alten und neuen Zeiten, selbst Alexander den Großen nicht ausgenommen, ist als Kunstfreund dem Hadrian zu vergleichen. Keiner hat mit den riesigen Mitteln, wie sie dem Beherrscher der Welt zu Gebote standen, so viel für die Beschäftigung der Kunst gethan, so viele Kunstwerke ins Dasein gerufen, als dieser Kaiser, der größte, der begabteste, der weiseste Herrscher, den die Geschichte des römischen Imperatorenreiches kennt. Wenn es möglich wäre, daß durch den Willen und die Macht, durch die Bildung und Kunstliebe eines Einzigen, anstatt durch den schöpferischen Genius eines ganzen Volkes, die Kunst der Perikleischen Zeit wieder erweckt werden könnte, so hätte es unter Hadrian geschehen, so hätte die alte Kunst auf Jahrhunderte hinaus bewahrt werden müssen vor dem jähen Untergange, dem sie doch so bald nach dem Tode ihres letzten großen Schirmherrn anheimfiel. Aber die

Blüthe der Kunst ist nicht Erzeugniß eines Einzelwillens, auch des mächtigsten; sie ist die Blüthe des Höchsten, was die Weltgeschichte aufzeigt, eines freien, schönen, seiner Schönheit und Freiheit sich bewußten Volksgeistes. Der Genius der Kunst, welche Hadrian pflegte, deren Lebensende er verschönte, konnte auch ihm jenes Wort des Faustischen Erdgeistes zurufen:

Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir.

Es war nicht seine Schuld. Er war für die Welt des römischen Imperatorenthums das, was Perikles gewesen war für die Welt der hellenischen Bildung. Aber das römische Weltreich war nicht das freie Hellas, die geknechteten Menschen desselben waren keine Hellenen, der große Friedensfürst der römischen Welt kein Perikles, der erste seiner Mitbürger, sondern ein allgewaltiger Despot, der vergötterte Herr, dessen Wille Befehl war für seine Welt und ihre Menschen vom Aufgang bis zum Niedergange der Sonne.

Ein berühmter Philologe, Heyne, hat einmal gesagt: die Gerechtigkeit der allwaltenden Macht zeige sich auch darin, daß die schlechten römischen Kaiser eben so schlechte Historiker gefunden hätten. Nichts kann falscher sein als diese Behauptung des frommen Gelehrten; zumal wenn man sie, die Probe zu machen, umkehrt. Hadrian, unzweifelhaft der würdigste aller römischen Imperatoren, lebt für uns nur durch die elendesten Historiker, wenn man anders auf einen Notizensammler wie Spartian und Seinesgleichen diesen Ehrennamen überhaupt anwenden darf. Ein heutiger Mensch, der jene Quellen, aus denen wir allein das Leben und Charakterbild eines Hadrian schöpfen können, nicht aus eigener Anschauung kennt, vermag sich entfernt keine Vorstellung zu machen von der Kläglichkeit dieser Litteratur. Gänzliche Unbekanntschaft mit den Bedingungen der Historie, Rohheit des Styls und Planlosigkeit der auf gut Glück aneinandergehefteten Sätze und Notizen, die Gereimtes und Ungereimtes, Sinniges und Sinnloses zusammenpaaren, vollständiger Mangel an Urtheil, ja oft an gesundem Menschenverstande, gänzliche Unfähigkeit, einen

Charakter auch nur annähernd zu begreifen und in seinen wesentlichen Zügen festzuhalten — das sind etwa die Haupteigenschaften jener Schriftsteller, welche für die Kenntniß der Zeit von Hadrian bis Konstantin unsere Hauptquelle bilden. Natürlich haben gerade die bedeutendsten unter den römischen Kaisern am meisten gelitten durch solche Ungunst des Geschicks, welche der Nachwelt statt so viel werthvollerer Werke historischer Litteratur nur jene wüsten Auszüge späterer Zeiten übrig ließ. Unter der Hand eines Tacitus, ja selbst nur eines Sueton, würde ein ganz anderes Lebensbild Hadrian's entstanden sein, und der Untergang der eigenen Denkwürdigkeiten, welche er verfaßt hatte, ist vollends ein unersetzlicher Verlust für denjenigen, der es unternimmt, das Charakterbild dieses Mannes aus dem trümmerhaften Schutte der einzelnen Ueberlieferungen zusammenzusetzen.

Unter Hadrian erscheint das römische Imperatorenreich auf dem Gipfel seiner Macht und Herrlichkeit. Sein Vorfahr Trajan hatte diesem Reiche eine Ausdehnung gegeben, welche von Assyrien und dem armenischen Hochgebirge über den Norden Afrikas hinwegreichte bis zum Süden des nebligen Schottlands. Hadrian gab einen Theil der letzten Eroberungen auf aus kluger Politik, lassend, was nicht haltbar war auf die Dauer. Aber noch immer streckte sich der Riesenleib des römischen Reichs vom Euphratstrome bis zum Atlantischen Ocean, dreitausend Meilen in die Länge, zweitausend in die Breite, über die Welt. Nur zwei Sprachen herrschten in seinen Grenzen, die lateinische und die griechische. Wer sie besaß, konnte verstanden werden, so weit sein Fuß ihn trug, mochten die einzelnen Provinzen und Theile des Reichs noch so verschieden sein an Geschichte und Sitten, an Religion und Recht, Interessen und Bildung. Und dieses Riesenreiches Herr und unumschränkter Gebieter war ein einziger Mensch, ein Kaiser, nicht im Purpur geboren, sondern aus dem Privatstande entsprossen, war Hadrian, der Herrscher, unter dessen Regimente die römische Menschheit die glücklichste Periode ihres Daseins leben sollte.

Er war in Rom geboren (24. Januar 76 n. Chr.), aber seine Vor-

fahren stammten aus dem tuskischen Hadria, einer althellenischen Kolonie von Korinth; es floß griechisches Blut in seinen Adern. Nachher hatte sich die Familie im römischen Spanien niedergelassen. Von dort stammte auch der Kaiser Trajan, seines Vaters Geschwisterkind. Trajan, damals nur noch Präfektus Prätorio des Kaisers Nerva, bald dessen adoptirter Erbfolger, ward Vormund des früh verwaisten Knaben. Er zeichnete ihn vielfach aus vor anderen, als der Knabe zum Jünglinge und Manne heranwuchs, aber er adoptirte ihn nicht. Hadrian blieb bis zum einundvierzigsten Jahre eben nur ein kaiserlicher Verwandter, der allerhand Staats- und Kriegswürden bekleidete, sonst aber ein Privatmann wie zahllose andere, ein blasser Stern, ein Nichts vor dem Glanze der weltüberstrahlenden Kaisersonne. Trajan wollte mit Fleiß die Wahl seines Nachfolgers so lange als möglich unentschieden lassen, und wenn er bei derselben seinen nächsten Verwandten im Auge hatte, so widerstrebte es doch dem auf seine Macht eifersüchtigen Charakter des Kaisers, schon bei eigenem Leben sich selbst eine Nebensonne zu schaffen. Freilich wußte Hadrian, daß er zu hoffen hatte, und im Stillen that er dazu, um diesen Hoffnungen sichere Stützen zu schaffen. Aber er war auch klug genug, um, so lange Trajan lebte, »unbedeutend zu bleiben, eben weil er bedeutend war.« Die Geschichte hat darum von diesen vierzig Jahren seines Lebens nichts zu melden, was irgendwie die künftige Größe des Mannes andeuten könnte. Er erscheint den Wissenschaften und Künsten ergeben, ein Freund griechischer Bildung, in der ein Plutarch sein Lehrer war; schriftstellernd und dichtend, Malerei und Plastik treibend, von griechischen Dichtern und Schriftstellern, Philosophen und Künstlern umgeben und mit ihnen auch wohl gelegentlich etwas wild und üppig lebend, wie Friedrich der Große als Kronprinz in Rheinsberg, und nicht minder auch Schulden machend wie dieser, zur geringen Zufriedenheit des kaiserlichen Oheims, obschon derselbe seine Schulden wenigstens bezahlte. Daneben war er früh ein leidenschaftlicher Jäger, so leidenschaftlich, daß Trajan dieser Neigung Einhalt thun mußte, weil sie Gesundheit und Leben des Jünglings täglich bedrohte. Er berief ihn zu sich und behielt ihn in

seiner Nähe unter strengerer Aufsicht. Hadrian war gehorsam, und ebenso willig fügte er sich dem Ehejoche, das sein Oheim über ihn verhängte, der dem Zwanzigjährigen seine Schwesterenkelin, die Julia Sabina, zur Frau gab. Die Ehe war keine glückliche, und wurde es auch später nicht. Sabina blieb seinem Herzen fremd, ihr anmuthloser und störrischer Charakter paßte nicht zu dem seinen, dem Grazie und Anmuth über Alles gingen. Auch in Bildung und Neigungen scheinen sie sich fremd gewesen zu sein. Doch ehrte er sie später als Kaiserin, und weit entfernt, sie zu verstoßen, um eine andere an ihre Stelle zu setzen, — wie leicht für den Beherrscher und Gesetzgeber der Welt! — erkannte er ihr noch nach ihrem Tode die göttlichen Ehren der kaiserlichen Gemahlin zu. Die Sammlungen des Kapitols und des Vatikans zu Rom haben in zwei vortrefflich gearbeiteten Brustbildern ihre Züge aufbewahrt. Das eine stellt sie als Ceres dar mit Aehrenkranz und hohem Diadem. Aber trotz der gebotenen Idealisirung sieht man doch in dem kleinen spitzen Kinn, an den dünnen Lippen, und in der ganzen Bildung der Portraitzüge, daß dieselben einer Seele angehörten, die weder groß genug war, um einen Hadrian zu fassen, noch liebenswürdig genug, um ihn zu fesseln.

Kaiser Trajan scheint nie recht ins Klare gekommen zu sein über das eigentliche Wesen und die Befähigung seines Enkelneffen. Wohl sah er in ihm zahlreiche Talente vereinigt. Der griechische Schöngeist bewährte sich zugleich als tüchtiger Krieger gegen die wilden Daker und Sarmaten, und Trajan beschenkte ihn dafür mit dem Demantringe, den er selbst von seinem Vorfahr Nerva erhalten. Aber die dadurch erregte Hoffnung, ihn durch Adoption zum Sohn und Nachfolger anzunehmen, erfüllte er nicht, so nahe ihm auch Hadrian als Landsmann, Verwandter und Lebensgenosse stand. Er konnte sich nicht zurecht finden in diesem wunderbar zusammengesetzten Charakter, dessen eigenthümliches, sophistisch-ironisches, genial-originelles Wesen Gefahr drohte für einen künftigen Regenten des Römerreichs, das einen mehr einseitig praktischen, stark ausgeprägten Charakter zu verlangen schien. Er verlieh ihm keine Würden, die ihn vor anderen Großen auszeichneten. Vielleicht auch fürchtete

er seinen Ehrgeiz, wenn es geschähe, und hielt es daher für klug, ihn stets empfinden zu lassen, daß sich dieser Ehrgeiz mit seinen Hoffnungen auf die Nachfolge im Reiche doch letztlich verrechnen könne. Freilich mußte er zugleich wissen, daß Hadrian am Hofe sich eine Partei erworben hatte und sicherer dastand als jeder Andere. Vielleicht also überließ er es in dieser Gewißheit dem Schicksale, seine eigene Größe nach seinem Tode zu ersetzen, und sprach darum die Adoption nicht aus, um jedem Vorwurfe der Nachwelt zu entgehen, wenn die Wahl Hadrian's keine glückliche sein sollte für das Reich. Wer kennt die Herzen der Menschen, zumal der Großen und Mächtigen, und die geheimsten Triebfedern ihres Handelns?

Aber ein Wesen lebte, das den Werth und die Bedeutung des so zurückgesetzten Hadrian erkannte, dessen Leben unter solchen Verhältnissen lange genug ein schwieriges und dornenvolles gewesen sein muß. Diese Eine war die Kaiserin Plotina, Trajan's Gemahlin. Pompeja Plotina war ein königliches Weib, die Zierde des Geschlechts in ihrer Zeit, so edel und großherzig als klug und einsichtsvoll. Nicht nur Plinius, der schönrednerische Panegyrist des Kaisers Trajan, preist sie als die Vereinerin jeglicher Tugend. Was mehr ist: kein einziger Schriftsteller jener Zeiten hat etwas gegen sie zu sagen gewagt oder gewußt, wohl aber stimmen alle überein in ihrem Lobe. Als sie zum ersten Male die Stufen des Kaiserpalastes hinaufstieg, da wendete sie sich um zu dem zahllos versammelten Volke und sprach die stolzen Worte: »So wie ich jetzt diese Räume betrete, so will ich sie auch wieder verlassen!« Und sie hat Wort gehalten, fügt der Schriftsteller hinzu, der dies erzählt, denn so lange sie Kaiserin war, hat sie kein gerechter Tadel getroffen« *). Sie war die würdige Gattin ihres großen kaiserlichen Gemahls, der einen nicht kleinen Theil seines Regentenruhmes ihr schuldete. Ihre Ehe war kinderlos geblieben, aber ihrer Sitten Keuschheit galt als unbefleckt. Sie sei heilig und rein wie keine Frau ihrer Zeit, rühmte von ihr der Ruf

*) Dio Cassius. 68. p. 771. ed. Leuncl.

des Volkes, und eine Ehrenmünze, zu ihrem Gedächtnisse geprägt, zeigt noch heute einen Altar mit der Umschrift: »der Keuschheit«. In jeglicher Hinsicht war sie eine ausgezeichnete Frau. Ihr Blick trug weit, und sie erkannte eben so sicher den Krebsschaden der Reichsverwaltung in den Erpressungen der kaiserlichen Prokuratoren, für deren habgieriges Schalten sie die Augen und das Gewissen ihres Gemahls schärfte, als sie in Hadrian den Mann erkannte, der vor Allen fähig sei, den Verlust eines Trajan dem Reiche zu ersetzen. Die Schriftsteller sagen, daß sie den Hadrian geliebt, und daß sie aus Liebe zu ihm (»aus einer Freundschaft, die Liebe war,« sagt Dio) zu seinen Gunsten gehandelt. Wir wissen nichts Gewisses davon. Was können wir denn auch überhaupt nach Jahrtausenden wissen von solchen Dingen tiefster Herzensheimlichkeit? Es mag immerhin sein, daß sie den schönen, hochbegabten Mann liebte, dessen volle Bedeutung sie allein erkannte, und dessen Ehe überdies keine glückliche war, sowie es gewiß ist, daß ihr hinwiederum Hadrian lebenslang in herzlicher Liebe und Dankbarkeit anhing. Aber es war keine *Leidenschaft* in dieser Liebe, keine Leidenschaft, die den ganzen Menschen erfüllend fortreißt mit ihrer Macht. Was hätte sonst, in jenen Zeiten und bei jenen Menschen, eine Kaiserin gehindert, sich des ungeliebten Gemahls zu entledigen, um den Geliebten an seine Stelle zu setzen auf Thron und Lager? Was hätte Hadrian, da er Kaiser ward, abgehalten, die ihm aufgezwungene Gattin zu verstoßen, um sich der Geliebten, der Wohlthäterin zu verbinden? Er that es nicht, und es ist ein rührender Zug, daß er in einem noch erhaltenen Briefe die Plotina (»seine Mutter« nennt er sie dort) einladet, an seinem Geburtstage mit ihm zu speisen, Sabina sei aufs Land gereist. Eine idyllische Episode in dem grandiosen Dasein des weltbeherrschenden Kaisers, die ihn halb und halb dem Pantoffelregimente der ungeliebten Gemahlin unterworfen zeigt. Daß dem wirklich also war, beweist noch ein anderer Umstand: Hadrian sah sich als Kaiser gezwungen, einen seiner Geheimschreiber, den bekannten Historiker Sueton, und einige andere Personen in Ungnade zu entlassen, weil sie mit seiner Gemahlin kabalirten und theilweise auf allzu vertrau-

lichem Fuße mit der Kaiserin lebten! — Plotina's Abbild ist uns in mehreren Büsten erhalten. Eine derselben befindet sich im Berliner Museum. Gefaßter Ernst, erhabene Abgeschlossenheit, vollständig klare Ruhe, die nichts mehr außer Fassung bringt, sind die hervorstechenden Züge; Stirn, Nase, Backenknochen, Alles von höchster Bestimmtheit. Nur die Züge um den feinen Mund sind weich, edel aber die ganze Bildung. Noch weit herrlicher erscheint sie in dem großen lebensvollen marmornen Kolossalkopfe der Rotonda des Vatikan, welcher wahrscheinlich einem der Ehrendenkmäler angehörte, die Hadrian ihrem Andenken weihte.

Nicht Liebesleidenschaft also, sondern politische Klugheit, Einsicht in die Lage der Dinge und richtige Beurtheilung des Hadrianischen Geistes und Charakters bestimmten Plotina, die Palastintrigue zu spinnen, welche Hadrian auf den Thron hob. Der alternde Kaiser Trajan lag todtkrank zu Selinus in Cilicien. Noch immer konnte er sich nicht bestimmen über die Nachfolge, als schon der Todeskampf herannahte. Plotina hatte leise und geschickt Alles vorbereitet. Eine starke Partei war für Hadrian gewonnen. Er selbst stand in Syrien an der Spitze des Heeres und der Verwaltung, den Ereignissen nahe genug, um stündlich bereit zu sein, jede Gegenerhebung niederzuschlagen. Auch dies erwog Plotina bei ihrem Plane. Die Adoptionsurkunde, welche ihm die Nachfolge sicherte, ward aufgesetzt, Trajan aber starb, ohne sie zu unterzeichnen. Sein Tod ward geheim gehalten. Schon während seiner Krankheit hatte Plotina seine Erlasse und Briefe an den Senat unterzeichnet, die erste Kaiserin, die jemals solches gethan. Erst am 11. August ward des Kaisers Tod bekannt gemacht, drei Tage nachdem bereits Hadrian die Urkunde erhalten, welche ihn auf den Thron berief. Wenn hier ein Betrug begangen wurde, so war es einer der segensreichsten, welche die Geschichte kennt; denn er gab der römischen Welt einen Kaiser, wie sie ihn niemals gesehen, weder zuvor noch hernach.

Hadrian war jetzt, was er sein wollte, Herrscher der Welt, und jetzt zeigte er, wie der fünfte Sixtus, der staunenden Menschheit, was er sei und was er vermöge. Je länger er seinen Drang, zu handeln und zu

schaffen, hatte zügeln müssen, um so eifriger, ja leidenschaftlicher überließ er sich ihm, als endlich die Schranken gefallen waren. Mit der Gegenpartei, welche ihm die Thronfolge streitig zu machen versucht hatte, machte er kurzen Proceß: er ließ ihre Häupter fallen. Das ging nicht wohl anders, wenn er selbst sicher sein wollte; Sicherheit aber war Grundbedingung für die Möglichkeit seines Wirkens überhaupt. Man kann bei dem Wahlkaiser des römischen Weltreichs nicht das kriminalgerichtliche Gewissen eines legitimen heutigen Fürsten von Gottes Gnaden verlangen. Die kaiserliche Gewalt war nicht festgestellt durch Konstitutionen und geregelt durch Erbfolgegesetze, sondern der jedesmalige neue Kaiser mußte sich Recht und Fundament immer erst selbst erwerben. In diesem Falle war auch Hadrian. Dennoch drückte ihn das Bewußtsein jener Strenge als eine Schuld; auch mochte es kein Meineid sein, als er, nach Rom gekommen, öffentlich den Schwur that, unschuldig zu sein an dem Tode jener Männer. Sein Wille sei nur gewesen, sie unschädlich zu machen; allzu eifrige Diener hätten diesem Willen die äußerste Folge gegeben. Es sind, mit Ausnahme seiner letzten Lebensjahre, die einzigen Gewaltthaten, welche ihm die Geschichte nachsagt.

Und nun beginnt eine Lebenslaufbahn, so glorreich an Thaten des Friedens, wie keine zuvor und nachher. Er sichert zuerst den Frieden des Reichs durch die richtige Politik, mit welcher er die Eroberungen seines Vorgängers jenseit des Euphrat aufgab. Er gewinnt Senat und Heer nicht minder durch den Zauber seiner Persönlichkeit, als durch großartige Geschenke. Den angebotenen Triumph bei seinem ersten Einzuge in Rom schlägt er aus und führte die Statue Trajan's dafür auf dem Triumphwagen durch die Stadt. Ebenso lehnte er zweimal den Titel Vater des Vaterlandes ab, und nahm ihn erst an gegen das Ende seiner Regierung, als die ganze ihm gehorchende Welt Grund hatte, ihren Herrscher so zu nennen. »Wir müssen,« sagt sein neuester Biograph *), »diesen Kaiser begleiten, wie er mäßig, weise, uneigennützig, überall gegenwärtig,

*) Gregorovius, Hadrian und seine Zeit, S. 10.

Alles mit klarem Blicke erkennend, stets das Richtige treffend, ordnend und zusammenhaltend, selbst für späte Zeiten noch gesetzgebend, ein Kriegsfürst ohne Kriege, Soldat wie der erste beste Legionar, und eines jeden Unterthanen Beschäftigung erfassend, Fürst, Minister, Philosoph und Künstler — wie er da sein Reich durchwandert; so müssen wir ihn begleiten, um ihn zu bewundern.«

Ehe er diese Reisen antrat, vollzog er einen Akt großartigster Liberalität. Die Schuldrückstände einzelner römischer Bürger wie der Provinzen an den Fiskus seit sechzehn Jahren betrugen über zweiundsiebzig Millionen Gulden. Hadrian erließ diese ungeheure Summe, indem er auf dem Forum im Angesichte von Trajan's Grabdenkmal die Schuldscheine durch Feuer vernichtete. Auch dies war eine Ehre, die er dem Gedächtnisse seines Vorgängers zollte, dessen gesammelter Schatz ihm solche Freigebigkeit möglich machte. Dann brachte er die Alanen und Daker zur Ruhe, mehr durch Entfaltung seiner imposanten Heereskraft als durch blutige Schlachten. Und nun beginnt er seine Rundreise durch sein Reich. Eilf Jahre verwandte er darauf, jede Provinz selbst kennen zu lernen. »Hier auf diesen Reisen zeigt er sich ganz in seinem eigenthümlichsten Lichte. Wißbegierig, sorgsam vom Größten zum Kleinsten herab durchstreift er die Welt. Von Britannien bis Arabien und Kappadocien ist keine Provinz, die er nicht besuchte, wo er nicht Verwaltung und Heerwesen, religiöse und bürgerliche Einrichtungen und Kunstdenkmäler in Augenschein nahm, und, wie mit einem Zauberstabe die Länder berührend, seine großartigen Bauwerke sich erheben ließ, und Städte und Provinzen mit Wohlthaten überschüttete *).« »Aus einer Provinz in die andere reisend,« so erzählt sein Biograph Dio Kassius, »nahm er die Gegenden und Städte in Augenschein, besah die Festungen und Schutzmauern, jene in ein passenderes Terrain versetzend, diese abbrechend, andere aufbauend. Ueberhaupt richtete er sein Augenmerk nicht nur auf das Heerwesen im Allgemeinen, auf die Waffen, Maschinen, Mauern,

*) Gregorovius a. a. O.

Gräben und Wälle, sondern auch auf die Lebensverhältnisse, Postirungen und den Charakter jedes einzelnen Befehlshabers und Soldaten. Gar sehr verbesserte er die durch Weichlichkeit entarteten Sitten. In allerhand Kampfart übte er die Soldaten, hier lobend, dort tadelnd; alle aber lehrte er ihre Pflicht thun. Und damit sie Nutzen zögen aus seinem Vorbilde, hielt er sich selbst an eine strenge Lebensart, war stets zu Fuß oder zu Pferde. Niemals bestieg er einen Wagen oder ein Fahrzeug, und sein Haupt war stets unbedeckt, gleichviel ob Frost war oder Hitze, ob celtischer Reif oder der Sonnenbrand Aegyptens ihn belästigte.« Wir sehen, seine Kameradschaft mit den Kriegern war keine moderne Komödie. Dafür liebte ihn aber auch der Soldat, und er, der einzige große römische Kaiser, der kein Kriegsfürst war von Profession, und dessen Regierung ein Regiment des Friedens aufzeigt, wie die römische Welt es bis dahin nicht gesehen — denn außer dem Judenkriege, der mit völliger Vernichtung des unglücklichen Volkes endete, wurden unter Hadrian keine nennenswerthen Schlachten geschlagen —, er durfte es wagen, gegen das Heer strenger zu sein als die kriegerischsten seiner Vorgänger und Nachfolger. Er war ein Fürst des Friedens. Wo er mit Gold und Geschenken auskommen konnte, da brauchte er niemals Waffen und Menschenleben. Ward er gezwungen, zu schlagen, so vernichtete er; denn er mochte nichts halb thun. Judäa vor Allem mußte das empfinden. Er wollte mit diesem ewig rebellirenden Volke zu Ende kommen, und er kam zu Ende. Doch kostete es ihm mehr als ein Heer, und er wagte nach dem Siege nicht, seinem Briefe an den Senat die für glückliche Ereignisse übliche Formel vorauszuschicken: »Wenn Ihr und Eure Kinder wohl seid, ist es gut; Ich und das Heer befinden uns wohl.«

Und dieser Mann, einer der wenigen vollständigen Selbstherrscher der alten Welt, war nicht nur ein weiser und menschenfreundlicher Regent — »aufs Menschenfreundlichste hat er regiert,« sagt Dio von ihm, nicht nur ein bewährter Krieger, ein Staatsmann wie Keiner; er war auch in aller Wissenschaft und Kunst gebildet, Philosoph und Gelehrter, Redner und Sophist, Musiker, Maler, Bildhauer, Dichter, Arzt und

Astrolog. Bei dem ungeheuersten Gedächtniß besaß er das Fassungsvermögen Cäsar's und eine Beweglichkeit des Geistes, die es ihm möglich machte, die verschiedenartigsten Materien zu durchforschen und zu verarbeiten. Und dies Alles war und übte er, ohne daß dadurch die staatliche Thätigkeit des Regenten Beschränkung und Eintrag erlitt! Daneben liebte er den Genuß des Lebens und weihte ihm gern die sparsam erübrigten Stunden. Seine Anmuth und Grazie im Verkehr mit Befreundeten war unwiderstehlich, seine Großmuth unerschöpflich wie seine Freigebigkeit gegen Verdienst und Bedürftigkeit. Er war einer der seltenen Fürsten, die auch ungebeten zu geben, unaufgefordert zu belohnen verstehen, und ein Bittender ging selten oder nie ohne Erfüllung von ihm. Ungerechte Habsucht war ihm fremd. Dio Kassius, der keine seiner wenigen Schattenseiten verschweigt, giebt ihm das Zeugniß, daß er nie sich mit ungerechtem Gute bereichert, keines Unschuldigen Vermögen geschmälert habe: ein gewichtiges Lob für einen Kaiser, dessen große Pläne ungeheure Summen erforderten, und der sich zugleich im Besitze schrankenloser Macht befand. Zahlreich sind die Züge, welche die Größe und Liebenswürdigkeit seines Charakters ins Licht setzen. Obenan stand die Dankbarkeit, deren nach Goethe's Ausspruche nur wahrhaft bedeutende Menschen fähig sind. Man erkennt sie in der Verehrung, welche er bis an ihr Ende seiner Freundin und Wohlthäterin Plotina weihte. Er erbaute ihr zu Ehren Tempel und Basiliken, und konsekrirte das Gedächtniß der Verstorbenen, deren edle Züge noch heute jene Kolossalbüste im Vatikan uns aufbewahrt. Er, der sonst nichts auf Aeußerlichkeiten solcher Art gab, legte Trauergewänder an, als sie gestorben war, neun Tage lang, und feierte ihr Gedächtniß in Lobgesängen und Hymnen. Wenn er alte Freunde und Diener fallen ließ, so geschah es nur durch geschickter Verleumder Täuschungskünste, die auch für einen Geist, wie der Hadrian's, nicht immer leicht durchschaulich waren. Sonst aber war er ohne Rachsucht, großmüthig und nie geneigt, seine Allmacht gegen Schwächere zu mißbrauchen. Einen Sklaven, der ihn, als er im Garten spazieren ging, mit gezücktem Dolche bedrohte, ließ er einsperren und als einen Wahn-

sinnigen ärztlich behandeln, eine Großmuth, die selbst heute eine Seltenheit sein dürfte. Es ward ihm hinterbracht, daß einige angesehene Leute seiner Umgebung sich gegen ihn in Reden vergangen hätten: er verweigerte, sie zu bestrafen. Es genüge, sagte er, wenn man in ihre Heimath schreibe, daß der Kaiser mit ihnen nicht zufrieden sei. Wie hülfreich er sich nach allen Seiten erwies, im Einzelnen wie durch Institutionen für Wittwen und Waisen, für Bedürftige und Arme aller Art, darüber ist nur eine Stimme bei seinen Biographen. Mußte er einmal verurtheilen, so minderte er die Strafe, sei es Geld oder Gefängniß, nach der Zahl der Kinder, die der Verurtheilte hatte, soviel als möglich war. Schlicht und einfach von Natur in seinen Lebensgewohnheiten, kein Freund des Pomps und Glanzes, wenn es nicht politische Rücksichten forderten, wußte er immer Mittel zusammenzuhalten zu seinen zahllosen wohlthätigen oder künstlerischen Unternehmungen. Leutselig und herablassend war er über die Maßen. Einst wies er ein Weib, das ihn auf der Straße mit einer Bittschrift verfolgte, mit den Worten ab: er habe nicht Muße, sie anzuhören. »Nun, so wolle auch nicht Kaiser sein!« schrie ihm die Abgewiesene zu, und er wendete sich lächelnd zu ihr und hörte geduldig ihr Anliegen. Wenn er sich in einer Sänfte nach Hause tragen ließ, so geschah es nur, weil er Niemandem die Unbequemlichkeit verursachen wollte, sich aus Höflichkeit zu seinem Geleit gesellen zu müssen. Mit dem Volke von Rom verfuhr er so würdig, als klug und schonend. Es forderte einst im Theater ungestüm von ihm die Freilassung eines Wagenlenkers. Der Kaiser erhob sich und sprach: »er habe kein Recht, einem Herrn wider dessen Willen seinen Sklaven zu nehmen.« Ein andermal gab das Volk im Theater gleichfalls während der Waffenspiele irgend ein Verlangen durch großes Geschrei kund. Da hieß der zornige Kaiser einen Herold dem Volke gebieten, daß es schweige. Diesen Zuruf: „Silete!“ hatte vor ihm nur Domitian zum Volke gewagt. Der Herold war klüger als sein Gebieter; er streckte nur die Hand aus, als Zeichen, daß er zu reden gedenke im Namen des Kaisers. Als darauf alles Volk schwieg, wie es Brauch war, wenn ein kaiserlicher Herold solches Zeichen gab,

sprach der kluge Diener das verhaßte Wort nicht aus, sondern sagte bloß: »Dies ist es, was der Kaiser will!« Hadrian aber lobte den Mann wegen seines klugen Ungehorsams. Ueberhaupt war er in all solchen Dingen selbst mit den geringsten Leuten überaus human, und nie ließ er sich vom Jähzorn hinreißen, zu thun, was ihn gereut hätte.

Dabei war er eine Natur voll unerschöpflicher Lebenskraft und unverwüstlicher Ausdauer in allen Dingen. Seiner Jagdlust ist schon gedacht. Wo er nur konnte, gab er sich ihr hin, doch ohne daß die Reichsgeschäfte darunter litten. So stark war sein Arm, so sicher Aug' und Hand, daß er den mächtigsten Eber auf einen Streich erlegte. Ein Beinbruch beim Sturz vom Pferde auf der Jagd ließ nur geringe Spur in seinem Gange zurück, und hinderte ihn nicht, überall vorauf und der Erste zu sein, im Felde und auf Reisen, zu Fuß und zu Rosse. Auch in Führung der Waffen war er ausgezeichnet wie in aller gymnastischen Kunst, und in der schönsten jener vier gewaltigen Kämpferstatuen des Dresdner Museums hat man ein Portrait Hadrian's, als Fechter dargestellt, erkennen wollen *). »Er war ein trefflicher Naturmensch, auch hierin allen seinen Vorgängern auf dem Throne überlegen. Nichts Gemachtes und Angenommenes finden wir an ihm. An Humanität kann er als ein fürstlich Muster gelten. Dio erzählt von ihm, daß er nie an religiösen und anderen öffentlichen Festen Aufwartende bei Hofe annahm, um Keinen im Genusse der Festfreuden zu stören, während er selbst für Nothwendiges immer zu sprechen war. In seiner Umgebung hatte er stets die Besten und Gebildetsten; denn nur solche Männer sah er an seiner Tafel, wo die treffliche Unterhaltung das frugale Mahl würzte, bei dem er selbst sich sogar meist des Weines enthielt. Sie begleiteten ihn auf Reisen in seinem Wagen. Mit seinen Freunden hielt er wahrhaft freundschaftlichen Umgang, besuchte sie gern in ihren Häusern und

*) Böttiger's Schriften. Th. II. S. 38. Spartian sagt von dem Kaiser in der Biographie desselben: Gladiatoria quoque arma tractavit, »auch die Fechterkunst hat er geübt.«

Villen, überraschte sie an ihren Familienfesten, und besuchte sie, wenn Krankheit sie ans Lager fesselte. Vielen setzte er noch bei ihren Lebzeiten, Anderen nach ihrem Tode Gedächtnißstatuen. Und doch hatte er keine Günstlinge. »Keiner von denen,« sagt Dio, »die er seines Umgangs und Vertrauens würdigte, ließ sich jemals dadurch zum Uebermuth gegen Andere verleiten, Keiner suchte Vortheil und Geld zu ziehen, indem er seinen Einfluß und sein Wissen um des Kaisers Worte und Handlungen verkäuflich machte, wie das so leicht der Fall ist bei Hofleuten und Günstlingen, die des Kaisers Person umgeben.«

Wohl aber verstand Hadrian die größte aller Herrscherkünste, die Kunst: jede Kraft und jedes Talent auf den gehörigen Platz zu stellen. Darum finden wir ihn auch umgeben von den trefflichsten Dienern seiner Pläne. Seine Feldherren waren tapfer, geschickt und treu. Sein Julius Severus, der Judenbezwinger, gehört zu den größten Feldherren der römischen Kaiserzeit. Sein Admiral Arrian, der Umschiffer des schwarzen Meeres, der zweite Xenophon genannt, ein trefflicher Kriegsheld, war zugleich Philosoph und Schriftsteller, während er mit starker Hand die schwierigsten Provinzen des Reichs in Ordnung hielt. Sein Kriegsminister, wie man wohl den Präfektus Prätorio nennen mag, war zuerst der edle Similis, ein Mann von republikanischer Einfachheit und Sinnesweise; später trat Turbo an seine Stelle, der verkörperte Pflichteifer des Dienstes. Den Similis charakterisirt Dio mit einem Zuge, »so klein dieser auch sei.« Trajan ließ ihn einst zu sich rufen, als er noch bloßer Hauptmann (Centurio) war. Es standen mehrere hohe Kriegsobersten wartend im Vorzimmer des Kaisers. Da sprach der eingetretene Similis zum Kaiser: »Es steht dir übel an, Cäsar, mit einem Centurio zu reden, während Generale im Vorgemache warten.« Da haben wir den strengen Korps- und Subordinationsgeist des Soldatenthums, der seit den römischen Tagen noch heute lebendig ist. Nur ungern nahm er unter Hadrian die höchste Stelle im Kriegswesen an, und legte sie bald nieder, um die letzten Lebensjahre in der Stille und Freiheit des Landlebens zu beschließen. Das ist derselbe Mann, der

auf sein Grabmal die Inschrift setzen ließ: Hier liegt Similis, der in seinem langen Dasein nur sieben Jahre lebte. Eine ähnliche Inschrift las Winckelmann auf dem Grabmale des Konsuls Plautius bei Tivoli, wo die Inschrift nach Aufzählung der Würden und Thaten des Mannes mit den Worten schließt:

Vixit annos IX.
Lebte neun Jahr.

Ungleich dem Similis hielt sein Nachfolger Turbo aus auf seinem schweren Posten, bis der Tod ihn ablöste. Dieser Mann hatte keinen anderen Lebensgedanken, als den Dienst seines Kaisers. Die erste Person im Reiche nach diesem, unterschied er sich im Leben durch Nichts von dem geringsten Soldaten. Nie gönnte er sich Ruhe zu Haus und auf der Villa. Gesund oder krank, immer war er im Palaste. Als ihn Hadrian einmal bat, sich bei einer Krankheit zur Ruhe zu legen und zu pflegen, erwiderte er: ein Präfektus Prätorio müsse stehend sterben.

Und wie im Felde und im Kabinette, so besaß Hadrian auch für alle übrigen Pläne und Unternehmungen, für seine Hafen- und Städtegründungen, für seine zahllosen Kunstunternehmungen, Tempel- und Palastbauten stets die geschicktesten und tüchtigsten Berather und Vollführer seines Willens und seiner Gedanken. Es ist eine alberne Verleumdungsfabel, daß er den großen Baumeister Apollodor aus Neid oder aus Rachsucht wegen eines freimüthigen Worts mit Verbannung und Tod bestraft habe. Selbst die, welche es nacherzählten, wie Dio, bezweifelten die Wahrheit. Hadrian ist viel verleumdet worden, denn er verachtete und beleidigte die gefährlichsten Menschen aller Zeit, die gelehrten Pedanten und die mittelmäßigen oder schlechten Poeten und Litteraten. Sie rächten sich, indem sie seinem Gedächtniß das Unwürdigste nachsagten. Wennschon Grausamkeit und Brutalität überhaupt dem Charakter des Hadrian fern und fremd waren, so waren sie es gewiß am meisten gegen das Genie und die Bildung. Er ertrug litterarische und philosophische Opposition und gestattete ihr jeden Freimuth. Der

Philosoph und Sophist Favorinus hielt öffentlich ungestraft Reden gegen die Astrologie, des Kaisers Steckenpferd, und er blieb trotzdem am Hofe ein gern gesehener Gast des Kaisers. Wenn dieser den stolzen Philosophen ein wenig zu dämpfen suchte, indem er seine philosophischen Gegner beförderte, so kann man ihm das nicht allzusehr verübeln. Die Anhänger des Ersteren aber machten aus der Mücke einen Elephanten. Sie erzählten, Hadrian sei eifersüchtig auf das Wissen und den Scharfsinn ihres Meisters gewesen, und hätte ihn gern getödtet, wenn er Ursache gefunden, an ihn zu kommen! Ein römischer Kaiser an einen griechischen Philosophen! Favorinus selbst war klüger; er rächte sich in Witzworten. Hadrian hatte einen Gegner des Philosophen zu seinem Sekretär gemacht. Favorinus, der dessen Rhetorgaben geringschätzte, sprach das doppelschneidige Wort: »der Kaiser kann dir wohl Gehalt und Würden geben, aber keinen Styl!« Es war überhaupt eine Zeit, in der sich immer noch selbst unter der Despotie und Willkürherrschaft der Geist als solcher fühlte, und sich der Macht gleich achten durfte. Der Sophist Polemon redete mit ganzen Städten wie ihr Fürst, und mit Fürsten als Seinesgleichen. Hadrian's Adoptivsohn, der spätere Kaiser Antoninus Pius, nahm einmal als Prokonsul Asiens ungefragt Quartier in dem Hause des abwesenden Sophisten. Als dieser aber in der Nacht heimkehrte und den kaiserlichen Eindringling aufforderte, sein Haus zu räumen, gehorchte der Letztere willig; eine Nachgiebigkeit, die dem kaiserlichen Kronprinzen nicht minder zur Ehre gereichte, wie jenem Privatmanne sein stolzes Selbstbewußtsein gegenüber dem künftigen Herrn der Welt. Es war dies derselbe Polemon, dessen virtuosistische Vorträge der Kaiser Mark Aurel in einem Briefe an seinen Fronto so fein charakterisirt, doch nicht ohne am Schlusse achtungsvoll hinzuzufügen: »es sei doch fast leichtfertig und allzu kühn, daß er über einen Mann von solchem Ruhme ein Urtheil zu fällen wage.« Wie sternenweit entfernt von solcher Achtung vor Bildung, Talent und Ruhm des Geistes ist das heutige Behaben mancher modernen Dutzendfürsten! Darum sollen wir über den düsteren Schattenpartien in den Zuständen der Welt unter den römischen

Kaisern auch nicht des Lichts vergessen, das sie erhellte, und das der Natur der Sache nach viel leichter erlöschen konnte in den Ueberlieferungen, während dagegen die Schatten immer tiefer nachdunkelten. Es ist gar nicht schwer, ein schauerliches Bild wüster Mischung aller Elemente der Kultur aus jener Zeit zusammenzustellen, und zu zeigen, wie das Höchste mit dem Niedrigsten, die wildeste Rohheit mit der überfeinertsten Bildung im Zeitalter Hadrian's Hand in Hand ging. Aber wir haben darum nicht nöthig, frommes Zetern oder mitleidiges Jammern zu erheben. Denn es ist noch viel leichter, aus einer Zusammenstellung derselben heterogenen Elemente unserer eigenen Gegenwart ein Bild zu malen, das jenem an grauenhafter Düsterniß nichts nachgiebt. Wer z. B. das Loos der Armen und Bettler im Hadrianischen Rom schauerlich nennt *), in einer Zeit, wo jeder Proletarier Roms nicht nur mindestens Brod, sondern auch Schauspiele hatte und den italischen Himmel und das milde Klima dazu, und als Lagerstätte die Hallen der zahllosen Tempel und Bäder, Gärten und Paläste, — der muß wenig denken an das Fabrikarbeiter-Elend Frankreichs und Englands, an Irland und das Loos der dortigen Armuth, gegen welches selbst das Leben vieler römischen Sklaven ein beneidenswerthes, das der freien Armen aber geradezu unvergleichlich war. Und wer neben der feinsten Bildung den wahnsinnigsten Aberglauben der Kaiserzeit aufzeigt, der möge auch daran denken, daß das Jahrhundert Goethe's und Hegel's eine Million Deutscher zum Trierer Rocke wallfahrten sah. Ach! es giebt leider so wenig Neues unter der Sonne! Selbst nicht einmal die Benutzung der Post und ihrer Beamten zur Spionage ist neue Erfindung; Hadrian und die römischen Kaiser kannten sie so gut wie manche Kaiser der neueren Zeiten.

Hadrian war der größte Staatsmann, der seit August auf dem Throne der Cäsaren gesessen. Wie seine Politik nach außen ehrenvoller Friede, so war sie nach innen Hebung des Wohlstandes, Besserung der Sitten und Kräftigung der altehrwürdigen Institutionen. Noch immer

*) Gregorovius a. a. O. S. 11.

war der Senat die einzige Behörde, welche rechtlich aller Gewalt Bestätigung verlieh, ein Kollegium römischer Kur- und Reichsfürsten. Hadrian hob die Würde dieses Senats zur höchsten Höhe. Er hatte gleich anfangs erklärt, daß er nichts thun wolle ohne seine Zustimmung, und er hielt Wort, wenn nicht immer und überall, doch in den meisten Fällen. Es lag seiner konservativen Politik daran, wenigstens eine Art von gesetzlicher Macht aufrecht zu erhalten neben der kaiserlichen Unumschränktheit. Darum erschwerte er den Eintritt in diese Körperschaft, ließ sie gesetzmäßig sich versammeln, und wohnte regelmäßig ihren Sitzungen bei, so oft er in Rom war. Dem Vermögen heruntergekommener Senatoren half er reichlich auf, aber er verbot ihnen, Wechselgeschäfte und Zollpächterei zu treiben, als zuwider senatorischer Würde. So brachte er es dahin, daß er mit Recht sagen durfte: er habe keine höhere Auszeichnung für die Würdigsten als die Verleihung der Senatorenwürde. Aus demselben konservativen Streben nach bürgerlichen und gesetzlichen Grundlagen für den schwankenden Thron hob er auf gleiche Weise den Ritterstand und suchte überhaupt, so viel als möglich war, die alten Formen und Rechte der republikanischen Stände zu erhalten. Ja noch über seinen Tod hinaus ward er ein Wohlthäter der römischen Welt. Denn er gab ihr durch Adoption zwei der besten Kaiser zu seinen Nachfolgern, den edlen Antoninus Pius und den kräftigen Mark Aurel.

So war Hadrian: ein großer Regent und ein großer Mensch, in beider Hinsicht der Gipfel dessen, was zu sein und zu werden in seiner Zeit und Welt möglich war. Es war aber eine wunderbare Welt, diese Welt des römischen Imperatorenthums. Niemals wieder ist einem einzelnen Menschen eine so große Aufgabe geworden, als die war, welche auf die Schultern eines Jeden gelegt ward, den des Geschickes Gunst oder Laune emporhob auf den Thron der Cäsaren. Denn dieser einzelne Mensch war Alles und die Welt ihm gegenüber nichts. An diese einzelne zufällige Persönlichkeit knüpfte sich das Wohl und Wehe der ganzen kultivirten Menschheit, die in jener ihr höchstes Gesetz verkörpert sah. Der römische Kaiser mußte Alles sein, um Etwas zu sein. Kein Grundstein

des Gesetzes trug das Gebäude seiner Macht, er selbst allein war sein Halt. Daher die Erscheinung, daß die römische Kaiserzeit, wie Gregorovius bemerkt, fast durchweg wenig unbedeutende Menschen unter den Fürsten hervorgebracht hat, daß die meisten entweder halbe Götter oder ganze Teufel waren. Denn in ein schrankenloses Element gesetzt, mußten sie schöpferisch sein aus eigener Natur. So ertrugen sie entweder diese titanenhafte Unbegrenztheit ihres Wollens und die pantheistische Allmacht ihres Handelns, und wurden große Schöpfer ihrer Zeit, oder sie verwirrten sich daran, und wurden elend und geisteskrank, wie Caligula, Nero und Domitian.

Hadrian war eine solche schöpferische Natur. Zwar einen Organismus vermochte er nicht zu schaffen an die Stelle der künstlichen Staatsmaschinerie, welche Jahrhunderte vor ihm auferbaut hatten. Aber er verbesserte sie und hielt sie in Ordnung wunderbar. Freilich bedurfte es solcher Energie des obersten Werkmeisters, wo die ewigen Gesetze und Mächte des Völkerlebens ertödtet oder gebunden waren, und der Gang der Maschine, Staat genannt, nur geregelt wurde durch den Geist eines Einzelnen.

Die Welteinheit war seit August und Mäcen der Zielgedanke der römischen Universalmonarchie geblieben. Aber diesen großen Gedanken konnte die römische Welt nicht verwirklichen, weil ihr in ihren sittlichen und socialen Grundlagen der Boden fehlte für diese Idee. Ihr fehlte der Begriff des freien Menschen und die Religion, welche ihn aussprach. Jenes große Ziel, um welches alle Jahrhunderte der Weltgeschichte kreisen, wurde daher in der Periode, wo ihm die Menschheit politisch am nächsten zu stehen schien, nur abstrakt im Bewußtsein der politischen Monarchie erfaßt, und tiefer nur in der Weltkultur erreicht, deren Einheitspunkt die griechische Bildung ausmachte *). Das heißt, Alle hatten einen Herrn, ihr Landesherr war zugleich Weltherr, und Alle hatten ein gleiches Bildungselement, die hellenische Kultur und Sprache. Die Ge-

*) Gregorovius, S. 95.

danken, welche in solchem Weltzustande das Leben des Einzelnen beherrschten und gestalteten, lassen sich in zwei Sätze fassen: »Ertrage was kommt!« und: »Genieße was du kannst!« Den Stoikern gehörte der eine, den Epikuräern der andere, viele lebten nach beider Anweisung. Selbst die Kaiser waren zu Zeiten beides, Stoiker und Epikuräer in einer Person. Gregorovius hat dies wundervoll entwickelt.

Das aufstrebende Christenthum schien Ernst zu machen mit der Welteinheit. Es stellte den Gedanken der sittlichen Einheit des Menschengeschlechts auf. Die römische Kaiserwelt war am unfreien Individuum, am Sklaven gescheitert, darum begann das Christenthum mit der Reform des Individuums. Dies ist der Angelpunkt der Revolutionen noch bis auf den heutigen Tag. Aber weitergekommen zum Ziele der Welteinheit ist die heutige Welt doch noch nicht auf dem neuen Wege. Ihr fehlt sogar die politische Einheit, welche die römische Weltmonarchie bereits geschaffen hatte. Aber sie fehlt ihr freilich nur darum, weil die neue Zeit nach einer inneren Einheit, weil sie einem Bruderbunde der Kulturnationen zustrebt, und von Monarchie im Sinne des römischen Absolutismus, und nun gar von einer Weltmonarchie überhaupt nichts mehr wissen will. Dagegen ist das andere Einheitsband, wenigstens in seinen Anfängen bereits wieder gewonnen und in erhöhter Gestalt, bereichert durch die Erfahrungen dreitausendjähriger Geschichte. Dies Band ist die Weltkultur, die auch heute den allgemeinen Einheitspunkt bildet für die Kulturnationen der Erde.

Ein Hauptzweig jener alten Weltkultur des Hellenismus, der sich zur Zeit des römischen Imperatorenthums über die Erde gebreitet hatte, war die Kunst. Bevor wir jedoch das Verhältniß Hadrian's zu derselben darstellen, müssen wir das Bild jener Welt und Zeit vervollständigen, innerhalb deren und für welche die Kunst jener Zeit ihre Werke schuf.

Gregorovius nennt sie eine Zeit der Mitte und des Uebergangs von der alten Welt zur neuen, vom Heidenthum zum Christenthum, Mittelalter schon und ein historisches Chaos, worin die Elemente des Geistes, die Philosophien, die Religionen, die Kunststyle ineinander geschlossen sind. Hadrian selbst ist der treffendste Ausdruck dieser Zeit:

Grieche in seinen Kunstenthusiasmus, in seinem poetischen und wissenschaftlichen Neigungen, mittelaltriger Germane in seiner Jagdlust, seinem ritterlich ruhelosen Umherstreifen durch die ganze Welt, Orientale in seiner Neigung zur Astrologie und Geisterseherei, ein Nekromant, ein Magier; Alles glaubend, weil Nichts glaubend, in seiner Ironie ein Heide und ein Christenfreund, Epikuräer und Stoiker zugleich, und bei alledem doch wieder auch ein echter Römer in seinem sicheren Takt, seinem praktisch energischen Handeln und seinen Staatsmaximen. »Er trägt das geheimnißvolle Gesicht eines ernsten räthselvollen Weisen, dem Welt- und Menschenkenntniß tiefe Linien eingemeißelt haben, und als sollte ihm auch das äußere Symbol solcher mysteriösen Natur nicht fehlen, ließ er — der erste Kaiser, der das that — den Bart sich lang herabwachsen. Doch ist es wieder das schalkig lauernde Lächeln eines Satir, welches über dasselbe Gesicht hinzuckt. Wie es bei jedem großartigen Charakter der Fall zu sein pflegt, hat sich in ihm eine Welt von Gegensätzen und Widersprüchen vertragen.« Der Biograph, dem wir diese Zeichnung entnehmen, hat für die Zeit, welche diesen Charakter als ihren Repräsentanten hervorbrachte, auch die schlagende Bezeichnung gefunden. Es ist die Zeit der römischen Romantik, einer Romantik, welche aus der Weltkultur und dem Weltbewußtsein ihrer Menschen hervorging. Die Grundgedanken, auf welche Gregorovius diese Bezeichnung stützt, sind folgende.

Was war das Nichtromantische, das Antike, Klassische, wie wir zu sagen uns einmal gewöhnt haben, im Leben des alten Roms und der alten hellenischen Republiken? Die Einfachheit der Lebensverhältnisse, die bürgerliche Beschränkung auf den Patriotismus, die feste auf sich beruhende Nationalität, die Heimathlichkeit der Vorstellungen, dies Alles, was ein Grieche idealer Weise das Maß nennen würde, dies allein war das Element für die antike Schönheit des heiteren Griechen, wie für die klassische Virtus, die Mannestugend des strengen römischen Republikaners.

Diesen Satz führt nun der vorher erwähnte Schriftsteller in einer Gegenüberstellung der verschiedenen Zeiten aus, welche selbst klassisch genannt werden kann.

»Man betrachte einmal einen der edelsten und angesehensten Römer aus der Zeit der Republik, ehe noch Karthago, Korinth und Asien seine Phantasie entzündet, seine Sinnlichkeit potenzirt, seine häusliche Philosophie zur Weltbetrachtung erhoben hatten. Man betrachte einen Senator, einen Konsul, einen Diktator jener Zeit, suche ihn auf dem alten Forum auf, das noch keine Marmorpaläste umgeben, in der engen düsteren Straße, in seinem kleinen Hause, im Bade, vor den Laren, im prunklosen Speisezimmer mit den Freunden sich unterhaltend, höchstens aus einem rauhen Schauspiel von Livius Andronikus oder Nävius holprige Verse ungeschickt recitirend; man betrachte ihn bei seinen Geschäften, wie er selber seine Mahlzeit besorgt, hinter dem Pfluge hergeht, seinen Acker bestellt, dann in der Kurie rathschlagt über Latiner und Samniter; denn seine Welt ist nicht einmal so groß, daß sie ganz Italien umfaßte, und das italisch-griechische Tarent kennt er erst als eine fabelhafte Region fremdländischer Wunder von Hörensagen. Dieser Mann wird ein Bild altrömischer Beschränkung und häuslicher Tugend sein.

»Betrachten wir dagegen einen anderen Römer, — nicht einen Senator, einen Konsul, Diktator der alten Republik, sondern einen römischen Proletarier aus den Zeiten der ersten Kaiser oder der Periode Hadrian's, einen Mann, welcher der freien städtischen Plebs angehört, nichts besitzt als das stolze Recht eines römischen Bürgers und seine Getreidemarke in der Tasche. Er liegt beschaulich in den Thermen des Trajan, oder auf dem Marmor eines prachtvollen Portikus, welchen ein Pompejus, Cäsar oder August für die Bettler Roms erbaute und mit göttlichen Statuen hellenischer Meister verzieren ließ. Welch eine Fülle von Vorstellungen, nicht von abstrakten, sondern mit allen Sinnen empfangenen, birgt dieser antike Lazarone in seiner Seele. Er kennt nicht Rom oder ein Stück Italien, er kennt die Welt. Wenn er nicht selbst sie durchreiste, so sah er Asien, Indien, Afrika und die Wüste, Spanien, Gallien, Germanien, die glückseligen Inseln nach Rom wandern in ihren Menschen, Thieren und Pflanzen, in dem, was ihre Gebirge und Meere verbergen und als Tribut der weltbeherrschenden Stadt zu Füßen legen. Er hörte

hundert Sprachen reden. Er sah die Götter vom Libanon und den Pyramiden, vom Tigris und Euphrat, wie von der Rhone und Themse nach Rom wandern, und erkennt ihre Namen, ihren Kultus, ihre Priester. Er liest als ein Politiker die Allgemeine Reichszeitung, nicht von Rom oder Italien, sondern von der Welt (acta senatus); er weiß von den Königen, Fürsten und Duodezregenten aller Länder, er lernt sie aus ihren Gesandtschaften kennen, welche täglich kommen und gehen. Gilt es die Wissenschaft und die Kunst? Er hat Vorstellungen von der Grammatik, von der Rhetorik und Dialektik; er hört die Erklärer, die Sophisten und Scholastiker auf den Straßen deklamiren wie Marktschreier, oder vor den zahllosen Buchläden ihre Weisheit auskramen. Platon, Zenon, Epikur, die Verse des Sophokles und Homer, wie des Menander und Alexis sind ihm nicht fremd. Er hört sie auf dem Forum, in der Straße, im Theater. Er kennt den Charakter der Kunststyle, weiß sehr wohl was ionisch, was dorisch oder korinthisch ist, weiß die Bildsäule eines Stümpers von einem Praxiteles und Myron zu unterscheiden. Dieser Proletarier auf den Thermen oder im Portikus von Rom ist schon ein römischer Romantiker. Denn in ihm ist diese ungeheure Einheit der römischen Welt selbst zu einer Einheit von Vorstellungen, zu dem geworden, was wir ein Weltbewußtsein nennen.«

Und nun gar erst die Vornehmen und Gebildeten, die Großen und Reichen in diesem ungeheuren Rom, sie, die Alles gesehen, gelebt, genossen, was die Welt bot, die die Welt durchreist, die Meere durchschifft, Provinzen und Reiche regiert hatten, überall zu Hause, weil überall auf römischem Boden und Eigenthum! Wer will es bestreiten, wenn der genannte Autor behauptet, daß es in der modernen Welt, selbst im meerbeherrschenden England, wenig Menschen mehr gebe, von einer solchen Weite des Ideenkreises, oder vielmehr des Kreises der Anschauungen, wie ein Varro oder ein Plinius war, und wie viele minder Berühmte neben ihnen? Ja nur »einer jener griechisch gebildeten Sklaven, die in der Villa eines römischen Großen bei Tisch seinen Homer oder Aeschylus recitiren mußten, selbst ein

solcher würde heute durch das, was er mit Augen gesehen und erlebt, was er sich vorgestellt und gelernt hat, sogar eine Akademie in die größte Verlegenheit setzen.«

Die Romantik jenes Weltbewußtseins beruhte wesentlich auf der Kolossalität seiner Ausdehnung. Kolossal ist Alles in jener merkwürdigen Zeit: das Reich, die Allmacht des Kaisers, dies Rom selbst, die Stadt der Städte mit seinen dritthalb Millionen von Bewohnern, darunter eine Million Sklaven, und fast ebensoviel Staatsbettler, die Genüsse und Freuden, das Raffinement des Lebens, die Schicksale und Glückswechsel, welche einen eben noch beherrschten Provinzler plötzlich zum Herrn der Welt machten, kolossal selbst das Elend und die Laster wie das Glück und die Tugenden dieser Zeit. Kolossal sind daher auch die Bauten und Kunstwerke, welche dieser Zeit und ihren Bedürfnissen, ihrem Geschmacke und ihren Neigungen genugthun, ihrem Bewußtsein imponiren sollen. Eine Villa Hadrian's stellt sich an Kolossalität über das Kolosseum selbst, das Wahrzeichen dieses kolossalen Römerreichs und seiner Hauptstadt. Nicht das kleine Hellas, nein, die weite römische Welt bedeckt sich jetzt mit Kunstwerken. Denn überall hin hat sich mit der Weltkultur auch das Bedürfniß nach Genuß an der Kunst verbreitet, der romantische Charakter des damaligen Römers, des Trägers dieser Weltkultur, ist weniger handelnd als beschaulich, weniger produktiv als genußsüchtig. Und der römische Bürger hatte Muße zum Genuß. Die Regierung geschah ohne ihn, die Staatsmaschine ging, ohne daß er die Hand zu rühren brauchte. »Es gab keine politischen Ideen mehr, welche in die Masse schlagen und große Charaktere emporreißen. Es war kein Leben mehr aufzuopfern im hochherzigen Kampfe um politische Grundsätze. Das Volk hatte an Brod und Spielen genug.« Aber diese beiden Dinge: Leibesnahrung und Kunstgenuß, verlangte es auch von seinen Herren, und wehe dem, der sie nicht gewähren mochte!

In einer Welt, welche aufgehört hat eine nationale zu sein, wo Charakter und Bildung aus den verschiedensten Stoffen und Formen zur Universalität sich gemischt haben, wird dieselbe Mischung auch der

Kunst ihren Charakter aufdrücken. Und also geschah es in der That. Die Kunst, so Herrliches sie auch noch unter Hadrian schuf, war charakterlos, wie heute alle Style versuchend oder alle vermischend. Da ist bei griechischer Glätte asiatische Ungeheuerlichkeit, die ganze überschwängliche Sinnlichkeit des Orients. Das Leben und Streben der Kunst ist ferner ein antiquarisches geworden, sie hat keine Zukunft mehr innerhalb des Heidenthums. Sie ist nicht mehr verklärende Darstellung des Volksgeistes, der sie erzeugt, sie ist Dienerin des Genusses, der Laune, des zufälligen Geschmacks, des Reichthums, der Macht, der Eitelkeit der Einzelnen, welche als Besteller den Künstlern zu thun geben. Der Kaiser steht auch hier obenan. Von ihm und seiner Gesinnung hängt das Schicksal der Welt ab, und so auch das Schicksal der Kunst, oder vielmehr der Künstler. Darum ist es möglich, daß ein Hadrian sein konnte, was er gewesen ist: der Schöpfer einer eigenen Kunstepoche, der letzte Hort und Restaurator der sterbenden Kunst.

Ueberschauen wir, was er in dieser Hinsicht gethan. Es ist in der That unermeßlich; denn uns fehlen alle Vergleichungspunkte für solche Thätigkeit, solche Mittel und solche Resultate, wie wir sie hier zu Tage treten sehen.

Die Kunst, welche damals auf der Stufe höchster Meisterschaft stand, war die Baukunst, und sie vor allen genoß die Pflege des Kaisers, dessen Leidenschaft sie war. Hadrian ist zunächst ein Städteerbauer. Nicht ein solcher, der, wie jener deutsche Heinrich, in kleinen ummauerten Burgen den Grundkern legt zu späterer vermehrter Niederlassung und weiterem Wachsthum. Nein, er schafft gleich ganze Prachtstädte aus dem Nichts, tausendjährigen Schwesterstädten gleich an Größe, Glanz und Herrlichkeit. Ein Erdbeben zerstört das reiche und herrliche Nikomedien: er baut es prächtiger wieder auf. Aber auch ohne solche Veranlassung gründet er zahlreiche neue Städte in allen Theilen seines unermeßlichen Reichs, mochte ihm hier eine historische Erinnerung, dort eine Vorliebe für die Gegend, oder anderswo ein anderes privates Motiv den Gedanken dazu eingeben. Manche dieser Veranlassungen klingen ganz romantisch und

sagenhaft mittelalterig. So baut er eine Stadt, Hadrianotherä (Hadriansjagd) genannt, an der Stätte, wo er auf der Jagd einen mächtigen Bären glücklich erlegt hatte. In allen Provinzen finden wir Städte, die seinen Namen trugen, weil er sie theils erneuert und hergestellt, theils neu gebaut. Ueberdies gab es kaum eine Stadt, wie sein Biograph Spartian sagt, wo er nicht etwas gebaut hätte, einen Tempel, ein Theater, ein Gymnasium, eine Wasserleitung, einen Cirkus, Portikus, Bäder oder dergleichen. Mitten unter die düsteren hieroglyphisch mysteriösen Städte Aegyptens setzte er eine neue prachtstrahlende Stadt, Antinoopolis, an die Stelle des alten Besa, zu Ehren seines geliebten Antinous, der dort sein Leben geendet hatte, und auf den wir weiterhin zurückkommen. Noch heute bezeugen kolossale Marmortrümmer und Säulenhallen die Schönheit und Prächtigkeit dieser zauberhaften Stadt, deren Plan der Kaiser selbst entworfen hatte, wie er ihren Bau selbst leitete und beaufsichtigte. Heiterprächtig, offen, freundlich und zum Genuß einladend war ihr Charakter, der Styl der Bauwerke erhaben, ohne kolossal zu sein. Sie war selbst ein Antinous unter den Städten, und sollte es sein nach dem Willen ihres Schöpfers. Hadrian erscheint oftmals als ein romantischer Gefühlsmensch. Hier in Aegypten sah er das verfallene Grabdenkmal des großen Pompejus:

»Soviel Tempel im Leben, und jetzt kein Hügel von Erde!«

rief er aus, als er die wüste Stätte erblickte, und ließ sofort ein herrliches Grabmal herrichten und mit Todtenfeierlichkeiten einweihen. Dasselbe that er für das Gedächtniß des Alcibiades. Er ließ dessen verfallenes Grabmal zu Melissa in Bithynien erneuern und die Statue des berühmten Atheners aus parischem Marmor dort aufstellen. Er mochte einen geheimen Zug fühlen zu dem Wesen des heldenhaften Abenteurers, dem er in mehr als einer Hinsicht verwandt erscheint.

Am meisten baute er im Osten seines Reichs. Die Städte Palmyra, Nikomedia und Stratonika stellte er fast ganz wieder her, und an das einzige Smyrna verwendete er über eine Million zu Neubauten.

Die Menge der Tempel, welche er dort errichtete, ist fast zahllos, und der eine derselben, zu Kyzikus, ward zu den sieben Weltwundern gerechnet. Seine Säulen waren vier Ellen dick und funfzig hoch, und dabei aus einem einzigen Steine. Ein Erdbeben zerstörte schon unter seinem Nachfolger den mächtigen Bau. Vielen Tempeln, die er baute, gab er keine andere Bestimmung als die, seinen Namen zu tragen; sie wurden keinem Gotte geweiht, kein Götterbild in ihnen aufgestellt. Die Darstellung der Majestät des Weltherrschers und die Verherrlichung seiner Macht und seines Namens war das Motiv und der Zweck, die Kunst das Mittel dazu bei allen Kunstunternehmungen der römischen Kaiser; und so auch des Kunstenthusiasten Hadrian. Von den äußersten Gränzen seines Reichs meldet ihm sein Admiral Arrian neben dem Wichtigsten auch, daß eine Statue des Kaisers, die mit der Hand über das Meer weisend zu Trapezunt am Ufer stand, der Würde des Kaisers nicht entsprechend sei, und bittet um eine neue bessere. Dasselbe bemerkt er über die Tempelstatue des Merkur in derselben Stadt. Die Majestät des Weltherrschers sollte sichtbar und greifbar überall, und seine Allmacht auch allgegenwärtig sein; das ist der wahre Sinn dieser grandiosen kaiserlichen Kunstförderung.

Vor allen seinen Landen aber zeichnete Hadrian Griechenland aus durch seine Bauten, und in Griechenland wieder Athen, die Stadt, welche er am meisten liebte, weil, wie sein Landsmann Cicero sagte, »jeder Schritt des Besuchers auf große historische Erinnerungen der Kulturgeschichte den Fuß setzte.« Es war nicht leere Schmeichelei, wenn auf dem prachtvollen Ehrenbogen, den die Athener ihrem kaiserlichen Wohlthäter errichteten, und der noch heute halbversunken unter den Trümmern Athens zu schauen ist, die Inschrift lautete:

Dies ist des Hadrianus, einst des Theseus Stadt!

Denn er erbaute einen ganzen Stadttheil völlig, neu und bereicherte überhaupt Athen mit soviel Prachtwerken der Architektur und Plastik, daß die Stadt ein völlig verändertes Ansehen gewann. Man kann

sagen, daß alle öffentlichen Kunstbauten und plastischen Denkmäler unseres Jahrhunderts, soviel ihrer in Europa unternommen wurden, in Nichts verschwinden gegen die Werke der Bildnerei und Baukunst, welche Hadrian in der einzigen Stadt Athen ins Leben rief. Er baute einen Tempel der Here und des Zeus Panhellenios, und ein Pantheon. Die Wände und Hallen des letzteren waren vom kostbarsten phrygischen Marmor, ebenso die hundertundzwanzig Säulen, welche Pausanias als Wunderwerke anstaunte. Die Kuppel des Pantheons hatte Plafonds von Gold und Alabaster, und war mit Statuen und Gemälden geschmückt. Eine Bibliothek und ein Gymnasium mit hundert Säulen von libyschem Marmor gehörten zu diesem Tempel. Aber das Hauptwerk Hadrian's zu Athen war doch der Tempel des Jupiter Olympius. Weit über ein halbes Jahrtausend hatte die Frömmigkeit, die Macht und der Reichthum Athens ebensowenig als die spätere Beihülfe des mächtigen Syrerkönigs Antiochus Epiphanes vermocht, die ungeheure Anlage dieses Tempels zu vollenden, dessen Plan von Pisistratus entworfen, »allein auf Erden«, wie Livius sagt, »der Größe des Gottes entsprechend war.« Hadrian vollendete diesen Wunderbau, und der größte Redner der damaligen Welt, der Sophist Polemon, weihte ihn ein durch eine Rede. Hunderteinundsiebzig Fuß maß der Tempel in die Breite, seine Länge war dreihundertvierundfunfzig Fuß; der gesammte Umfang aller dazugehörigen Bauwerke vier Stadien, d. i. gegen dritthalbtausend Fuß. Nur allein der Tempel der Ephesischen Diana übertraf ihn noch um Einiges an Größe, nicht aber an Schmuck und Pracht. Er war durchaus von Marmor gebaut. Die hundertzweiunddreißig Säulen mit kannelirtem Stamm und attischer Basis, welche die Cella umgaben, waren sechs Fuß dick und sechzig Fuß hoch, und noch jetzt bezeugen einzelne Reste ihre herrliche Schönheit. Im Tempel thronte die kolossale Statue des Zeus aus Gold und Elfenbein, umgeben von vielen anderen Bildsäulen aus gleich kostbaren Stoffen, darunter auch vier Statuen Hadrian's aus thasischem und ägyptischem Marmor. Wir kennen noch den Namen eines Bildhauers, den die Milesier nach Athen sendeten, um in diesem Tempel

eine von ihm verfertigte Statue des Kaisers aufzustellen. Er hieß Aulus Pantulejus, geboren zu Ephesus, Bürger von Milet, wie ihn die Inschrift auf der Basis der Statue nannte. Unter den unzähligen Weihestatuen und Ehrenbildsäulen war die herrlichste die der Athener, ein Kolossalbild des Tempelvollenders, welches im Hinterhause des Tempels prangte. Kostbares Material, Kolossalität und Massenhaftigkeit erscheinen hier als Hauptcharakter der bildenden Kunst bei dem Hauptwerke dieser Zeit, dessen Vollender dafür den Namen des »Olympischen« erhielt. Und wenn man die Lage der heutigen Ruinen unmittelbar vor und unter dem Parthenon ins Auge faßt, so kann man nicht zweifeln, daß die Absicht Hadrian's darauf gerichtet gewesen, jene Schöpfung des Perikleischen Athens durch einen noch prachtvolleren und großartigeren Bau zu übertreffen und zu verdunkeln. Die persönliche Eitelkeit ist eben ein Zug, der durch alle diese späteren Kunstbestrebungen bestimmend hindurchgeht. Der griechische Tourist Pausanias schrieb das erste Buch seiner griechischen Reisebeschreibung, welches Athen und Attika umfaßt, unter Hadrian's Regierung in der sehr merkbaren Absicht, dem Kaiser zu schmeicheln.

Alle diese Herrlichkeit ist fast spurlos von dem Boden verschwunden, der sie trug. Noch spurloser alle die Bauten und Kunstwerke, mit denen Hadrian zahlreiche andere Städte von Hellas, wie Korinth und Megara, Nemea, Hyampolis, Phocäa, und vor allen Mantinea, die Stadt der Ahnen seines geliebten Antinous, schmückte. Der eiserne Tritt der Weltgeschichte hat alle diese Größe, Pracht und Schönheit erbarmungslos zu Staub zermalmt. Aber selbst die spärlichen Trümmer geben Zeugniß von einer Zeit, gegen deren Kunstliebe, Unternehmungsgeist und Größe der Mittel alles Neuere zusammenschrumpft zu winziger Kleinheit; von einer Zeit, in der selbst ein Privatmann, wie Herodes Attikus, der Rothschild jener Zeit, es wagen durfte, in öffentlichen Bauten und Kunstwerken zum Schmuck von Hellas und Athen zu wetteifern mit dem Beherrscher des römischen Weltreiches. Genuß und Nachruhm waren die Losungsworte des Lebens dieser Zeit. Fast scheint es, als ob diese Menschen im Gefühle des nahenden Untergangs ihrer

Welt, Alles aufgeboten hätten, das flüchtige Dasein vollaus zu genießen und einer neuerstehenden Welt die steinerne Kunde ihres Namens zu bewahren. Herodes Attikus fand selbst in den riesigen Bauten seiner Tempel und Odeen, seiner Rennbahnen und Wasserleitungen noch kein Genüge. Er wollte den Isthmus durchgraben, um seiner Unsterblichkeit sicher zu sein. Denn Alles, was er baute, werde vergehen, aber der Ruhm, solch ein Unternehmen vollendet zu haben, müsse unsterblich bleiben. Dieselben Motive leiteten auch Hadrian und andere Kaiser. Die Persönlichkeit zu verherrlichen in den Augen der Mitwelt, das Individuum dauernd zu erhalten im Gedächtniß der Ueberlebenden, wenn es selbst von dieser sonniglichten genußreichen Erde scheiden und hinabsteigen mußte in den düsteren, kalten, öden Hades, — dies Streben war das Feuer, welches die Kunstbegeisterung jener Zeit entflammte. Dem Hadrian stirbt ein Adoptivsohn, ein Liebling, eine Gemahlin, eine Mutter; und flugs errichtet er ihnen nicht einen Tempel oder Heiligthum, nicht eine Statue, sondern in allen Städten und Provinzen des ganzen Reichs erheben sich diese marmornen Zeugen ihrem Gedächtniß. Er selbst aber, der Weltherrscher, ist überall zu schauen, überall seine Macht und Herrlichkeit anzustaunen, seine Gestalt zu verehren in Gold und Elfenbein, in Erzguß und Marmor, in Tempeln wie auf Plätzen und Straßen, an Grenzflüssen, Häfen und Meeresgestaden. In der Gestalt des Phidiassischen Zeus Olympius lassen sie sich abbilden, die sichtbaren Stellvertreter Jupiters. Noch jetzt zeigt so ein Relief den Kaiser Hadrian in der Sammlung des Pioclementinischen Museums zu Rom (Visconti V. 26, p. 51). Es wird Ernst gemacht mit der Göttlichkeit und Majestät des Herrschers, der nicht etwa bloß von Gottes Gnaden ist, sondern selbst ein Gott, dem Olympier gleich, nur mächtiger um Vieles als dieser in der Wirklichkeit wie im Bewußtsein der Menschen, und die Kunst ist es, welche dieser göttlichen Majestät in Stein und Erz und Farben das leibliche Dasein geben muß für die staunend anbetende Menschheit.

So verwendete und beschäftigte Hadrian die Kunst in der ganzen Welt seines Reiches für den Nachruhm und die Zukunft. Aber auch der

Genuß der Gegenwart erhielt sein Recht durch ein Kunstwerk, das wieder ganz nur die Lebensanschauung, Sinnesart und Neigungen seines kaiserlichen Schöpfers auszudrücken und zu befriedigen bestimmt war, durch die berühmte

Hadrianische Villa zu Tibur.

Am westlichen Abhange des wundervollen Sabinergebirgs, auf einer welligen Hochfläche, eine halbe Stunde nur entfernt vom heutigen Tivoli, dem alten Tiburparadiese römischer Landlust und Waldeskühle, sieht der Wanderer ein mächtiges Gewirr von Trümmern hingelagert. Schon wenn sein Fuß den strudelnden Teverone überschritten hat, erblickt das Auge wirre Massen von Mauern und Pfeilerwänden, Bogen und Arkadenreihen zerfallener Tempel und Prachtpaläste aus dem Grün der Bäume emporragen, welche jetzt dem Park des Herzogs Braschi Schatten geben. Eingetreten sodann durch das steinerne, mit halbzerstörter Skulptur geschmückte Portal der Villa, gewahrt er sich inmitten einer Trümmerwelt, die zu durchwandeln in ihrer ganzen Ausdehnung Stunden kaum ausreichen; sieht er die Reste von Palästen, Tempeln und Theatern, Portiken und Rennbahnen, Palästren, Bädern und Lusthäusern, weiten Ebenen zu Waffenübungen für Tausende von Kriegern, die alle in diesen Räumen zugleich ihre steinernen Wohn- und Waffenplätze hatten. Er glaubt sich umgeben von den Ruinen der zerstörten Hauptstadt eines großen Reiches, und es sind doch nur die Trümmer eines kaiserlichen Landsitzes, der Villa Kaiser Hadrian's, die sein Fuß betritt. Aber es war auch das Kleinod des römischen Reichs zur Zeit der Blüthe seiner Macht, dieses Sanssouci des rastlosen Kaisers, das er sich erbaute, als die Müdigkeit seines kränkelnden Alters sich nach der Ruhe sehnte, die ihm doch nimmer zu Theil werden sollte. Hier schuf er sich ein Panorama seiner liebsten Erinnerungsstätten aus allen Theilen seines, von ihm so viele Jahre lang durchwanderten Reichs. In dieser Schöpfung arbeitete er, nach einem glücklichen Ausdrucke seines

neuesten Biographen, die Reisebilder seines Lebens aus in einer Welt von Kunstbauten und Meisterwerken der Plastik und Malerei. Das Herrlichste, was die hellenische Vorwelt, das Großartigste, was Asien und Aegypten in aller Kunst geschaffen, bildete er hier nach zu anschaulicher Erinnerung. Hier sah man das Lyceum, die Akademie und das Prytaneum, die Poikile, jene bildergeschmückte Ruhmeshalle Athens, Arkadiens Heiligthümer und Aegyptens berühmten Wassertempel des Serapis zu Kanopus kunstvoll durch ähnliche Bauten und Anlagen nachgebildet. Auch ein Eleusine, die Räume der berühmten mystischen Weihungen von Eleusis darstellend, befand sich dort. Was ihm das Liebste gewesen, wo er am gernsten geweilt, was ihm von historischen, künstlerischen und religiösen Denkmälern und Schöpfungen auf jenen Reisen durch sein unermeßliches Reich das größte Interesse eingeflößt hatte, das zauberte er sich zu Erinnerung und Genuß in sichtbarer Nachbildung vor die Augen durch diese wunderbare Schöpfung seiner Villa, die ihres Gleichen nicht wieder gehabt hat bis auf den heutigen Tag. Zehn Millien, wohl drei Stunden, ist der Umkreis, welchen ihre Trümmerspuren bedecken. Noch größer war der Umfang der Villa selbst zur Zeit ihres Bestehens. Sie hieß »die Villa« schlechtweg, wie Rom »die Stadt« hieß; und wie diese Stadt der Städte von einem alten Schriftsteller das Kompendium der Welt genannt wird, so konnte die Villa Hadrian's als ein Kompendium von Rom gelten *).

Von ganz besonderem Interesse ist aber diese letzte Schöpfung Hadrian's für die Geschichte der alten Kunst. Denn in ihr hatte der kaiserliche Kunstfreund theils in ausgezeichneten Kopien, theils in Originalen Alles vereinigt, was die alte Welt von Meisterwerken der Plastik und Malerei besaß, alle Stylarten der verschiedenen Völker und Epochen waren hier vertreten. Es war das erste und zugleich das großartigste Kunst-

---

*) Eine Schilderung der Villa Hadrian's s. in: Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 357—360.

museum der Welt, eine künstlerische Geschichte der Kunst in Stein und Farben. Das stimmt wieder ganz mit der gesammten Richtung dieser Zeit, welche zur Kunst eigentlich vorzugsweise nur noch ein historisch-antiquarisches Verhältniß hatte. Aus diesem Verhältnisse entsprang denn auch zum Theil Hadrian's Neigung für den ägyptischen Kunststyl, der in unzähligen Nachbildungen seiner verschiedensten Zeiten in dieser seiner Villa zu finden war. Diese Neigung war indeß mehr als nur launenhafte Liebhaberei. Einerseits hing nämlich diese Nachahmung alterthümlicher Bildwerke zusammen mit dem Versuche einer Restauration der alten Kunst und des alten Glaubens. Auf der anderen Seite mochte es dem kunstsinnigsten Manne seiner Zeit von Interesse sein, den großen Zusammenhang auch der Kunstkultur und ihrer stufenweisen Entwickelung bei den Völkern des Morgen- und Abendlandes so im großen Ueberblicke zu umfassen. So wurde der altgriechische Tempelstyl zu Hadrian's Zeit fleißig nachgeahmt, und eine Probe solcher Nachahmung bietet die Statue der Hoffnungsgöttin mit dem Attribut der Abundantia im Dresdner Museum. Zwei Centauren von schwarzem Marmor im Kapitolinischen Museum, welche unter den Trümmern der Villa entdeckt wurden, tragen noch die Namen der Künstler Aristeas und Papias aus Aphrodisium, welche sie für den Kaiser gearbeitet. Sie sind von vortrefflicher Ausführung und die mehrfachen Wiederholungen derselben, welche sich in Paris und Rom befinden, deuten auf ein im Alterthum berühmtes Original dieser Werke. Viele der schönsten Statuen und Büsten, Mosaiken und Wandbilder, welche die Museen von ganz Europa und namentlich auch die römischen Sammlungen zieren, sind hier gefunden worden, und noch jetzt harrt eine ganze Welt hellenischer Kunstschönheit unter diesen begrünten Schuttbergen versunkener Prachthallen ihrer Auferstehung entgegen. Denn bei weitem das Meiste, was Hadrian hier um sich versammelte, waren Originalwerke, wie das herrliche jetzt im Kapitol aufbewahrte Taubenmosaik des berühmten Sosus von Pergamus, in welchem Männer wie Quatremère de Quincy und sein Landsmann Letronne, der feinsinnigste aller neueren Kunstforscher nach Winckelmann und Lessing,

mit Recht gegen Winckelmann das schon im Alterthum hochgepriesene Originalwerk erkannt haben.

Das Antinousideal.

Hier in Tivoli wurden nun auch die meisten jener Antinousstatuen gefunden, in denen die Hadrianische Kunst ihr Ideal der Schönheit ausgeprägt hat. Dies Ideal der Schönheit ist sprichwörtlich geworden und geblieben bis auf den heutigen Tag.

Wer war dieser Antinous? und was war er dem Hadrian, daß der Herr der Welt durch sein Machtgebot die größten Künstler seiner Zeit bewog, dieses Jünglings vergängliche Schöne der spätesten Nachwelt in zahllosen Abbildungen, in Stein und Erz und Farben zu zeigen, daß er ihm göttliche Ehren erwies, und seinen Tod beweinte bis an das Ende des eigenen Lebens? War er ein Krieger und Held, ein Staatsmann, ein Dichter, ein Künstler, dessen Haupt der Genius umleuchtete? Nichts von dem allen. Er war ein schöner Jüngling, ein Bithynier von Geburt, aus der Stadt Klaudiopolis am Flusse Sangar, durch irgend einen Zufall in die Nähe Hadrian's gelangt, und seitdem Jahre lang sein unzertrennlicher Begleiter auf seinen Reisen und Wanderungen. Wir stehen hier bei einem Räthsel der Physiologie und der Kulturgeschichte. Für die armseligen Biographen Hadrian's, deren Schriften uns allein noch übrig sind, ist es freilich keins. Nach ihrer rohen Auffassung war es gemeine Sinnenlust, welche den Kaiser an die Schönheit des Jünglings fesselte. Verweilen wir einen Augenblick bei dieser Anklage; es ist nicht schwer, sie zurückzuweisen. Zugleich fällt dadurch Licht auf die sittlich-ästhetische Empfindungsweise in der Kunst jener Zeit.

Die gemeine Knabenliebe war allerdings verbreitet im kaiserlichen Rom, wie sie es gewesen war zur Zeit der sinkenden Republik. Aber sie galt stets als ein Laster, als eine unwürdige Verirrung, selbst in den Augen von Schriftstellern wie die, welche für uns über Leben und Charakter des Hadrian die alleinigen Quellen sind. Bei großen Naturen,

wie Trajan und Hadrian, war diese Liebe künstlerisch-ästhetisches Wohlgefallen an der Schönheit männlicher Jugend, die in jenen Zeiten und unter jenem Himmel in viel höherem Maße, wie auch jetzt noch, die weibliche Schönheit übertraf. Es war ein Wohlgefallen, das sich zu leidenschaftlicher Entzückung, zur schwärmerischen Begeisterung steigerte, wie sie ein Sokrates für den Alcibiades empfand. Diese antik hellenische Begeisterung lebte auch in der künstlerisch angelegten, für Schwärmerei empfänglichen Natur des Hadrian, und ist eng verwachsen mit seiner leidenschaftlichen Liebe für die Kunst und die in ihr zur vollendeten Erscheinung kommende Schönheit. Der einzige Umstand, daß die edelste und reinste Frau seiner Zeit, die Kaiserin Plotina, ihn liebte, und daß er sie wieder liebte, bürgt dafür, daß Hadrian's Liebe zu dem schönen Antinous nicht jene Linie überschritt, welche das ähnliche Gefühl der edelsten und größten Charaktere des Alterthums umschränkt hielt. Aber gerade weil die Ausartung verbreitet war — wenn auch nicht schlimmer, ja vielleicht kaum so schlimm zur Zeit Hadrian's, als in Frankreich zur Zeit der Regentschaft und des funfzehnten Ludwig — ebendarum bemächtigte sich die Skandalsucht, zumal untergeordneter Schriftsteller, auch solcher Neigungen hochstehender Menschen; und Schriftsteller wie Spartian und Dio Kassius, durch welche wir bei dem Verluste aller gleichzeitigen Biographen und Historiker allein Kunde über Trajan und Hadrian besitzen, waren am wenigsten die Leute dazu, Kritik bei solcher Tradition zu üben. Besonders nicht beim Hadrian, der sich unter der Klasse der Litteraten und Schöngeister ohnehin viel Feinde gemacht hatte.

Hadrian war ein Funfzigjähriger, als er den schönen Antinous fand. Er verlor ihn sechs Jahre vor seinem Tode auf der Reise in Aegypten, als er selbst bereits das sechsundfunfzigste Lebensjahr überschritten hatte. Bei einer Fahrt auf dem Nile mit seinem kaiserlichen Freunde schlangen ihn die Wellen des Stroms hinab in ihre Tiefen. Aber es schwebt ein Geheimniß über dem Tode des schönen Jünglings, ein Geheimniß, dessen mysteriöser Schleier einen Abgrund deckt von Widersprüchen zwischen hoher Geistesbildung und wüstem Aberglauben

jener Zeiten. Die öffentliche Meinung von damals behauptete, der Jüngling habe sich freiwillig dem Tode geweiht, indem er sich für das Leben des Kaisers geopfert. Andere nannten seinen Tod in den Wellen des Nilstroms einen Zufall; die Verläumder und Feinde des Kaisers endlich deuteten an, Schwermuth und Lebensüberdruß hätten den Liebling des Kaisers zum Selbstmorde getrieben. Sie beriefen sich dabei sogar auf den Ausdruck tiefer Melancholie, der in der That fast aus jedem seiner Bildnisse spricht.

Das Richtige hat schon Heinse in einem seiner Briefe an Gleim ausgesprochen *). Schwärmerische Liebe und religiöser Aberglaube waren die Triebfedern, welche hier die Aufopferung, dort die Annahme des Opfers veranlaßten. Hadrian war krank und fürchtete den Tod. Orakel und Zeichen hatten ihm Unheil verkündet. Der schöne Antinous war schwermüthig und liebte den Kaiser, dessen Hang zu aller Art magischen und nekromantischen Aberglaubens der Sohn des zaubergläubigen Orients theilte. »Hadrian,« so erzählt Dio Kassius, »bedurfte einer Seele, welche sich freiwillig für ihn opferte.« Was hat ein Menschengehirn nicht schon Alles glauben und als mathematisch gewiß sich vorstellen können! Der Glaube, welcher jener alten Sage von der Aufopferung der Alceste für das Leben ihres geliebten Gemahls Admet zum Grunde liegt, erneuerte sich mit verdoppelter Stärke in einer Zeit, in welcher bereits das christliche Märtyrerthum mit seiner Wunderthätigkeit die römische Welt zu durchdringen begann. Hadrian's romantischer Hang war solchem Glauben nur allzu geneigt. Der unterirdische lange Kreisgang des Hades, das Reich der Todten, das er sich in seiner Tiburtinischen Villa am Fuße einsamer Waldgebirge geschaffen, geben genug zu erkennen, wie oft sein Geist im Dunkel der Zukunft mag umhergeirrt und mit Schrecken und Grausen wieder daraus zurückgekommen sein; sowie noch sein letzter poetischer Seufzer, wenige Augenblicke vor seinem Tode, als er nicht mehr genesen konnte:

---

*) Briefe zwischen Gleim, Heinse und Jacobi. Th. II., S. 424.

Animula vagula blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
Nec ut soles dabis jocos!*)

Und gewiß bildete sich, wie Heinse sagt, ein guter Theil der Griechen und Römer ein, wenigstens im Sommer um die Mittagszeit, wenn das nahe Sonnenfeuer über ihren Häuptern wie ein starker Wein sie berauschte, daß ein Mensch mit seinem freiwilligen Tode für einen anderen den Rest, den er noch zu leben gehabt hätte, ihm schenken könne, und die schwärmerischen Begriffe wuchsen, wie manche andere, auch bei Verständigen auf, ohne daß sie später mehr völlig auszurotten waren. Als Wunsch ausgesprochen, findet sich dieser Gedanke auf einem Grabsteine in der Kapitolinischen Sammlung, der einst die Ruhestätte einer jungen Gattin bezeichnete, am Schlusse eines reizenden Wechselgesanges zwischen ihr und dem überlebenden Gemahl, den ich an einem anderen Orte mitgetheilt habe **):

Möge denn auch, was mir der Tod an Jugend entrissen,
Dir ein gütiger Gott weiter an Jahren verleihn!

Ebendahin gehören auch in jener Ode, in welcher der feinsinnige römische Liebesdichter Horaz das tiefste Gefühl opferfreudiger Liebe ausspricht, ein paar Stellen, in welchen der Liebende von der Geliebten sagt:

Für sie scheu' ich zu sterben nicht,
Gönnt ihr nur das Geschick, daß sie mich überlebt.

worauf noch leidenschaftlicher und schwungvoller das Mädchen erwidert:

---

*) Du schmeichelndes flatterndes Seelchen mein,
Des Leibes Begleiter und Gastgenoß,
Zu welchen Räumen wirst jetzt du ziehn
So nackten, starrenden, farblosen hin,
Wo nimmer wie sonst du Heiterkeit schaffst!

**) S. Ein Jahr in Italien. Th. III., S. 188.

Für ihn leide ich gern doppelten Todes Schmerz,
Wenn das Todesgeschick nur des Geliebten schont!

Solche Stellen werfen, wie Heinse sagt, auf jenen mystischen Glauben gleichsam ein westlich Sonnenlicht, liebliche Strahlen zärtlicher Empfindung, und die Verehrung, welche Hadrian dem Antinous nach dessen Tode erwies und die nächtlichen petrarchischen Verzückungen, wo er sein Gestirn in der Milchstraße unter dem Adler sah, sind eben nur Ausdrücke schwärmerischer Trauer einer dankbaren und doch sich unselig fühlenden Liebe des Ueberlebenden, der sich gerettet glaubte durch einen Opfertod, dessen Erinnerung ihn für den Rest seines Lebens mit Schmerz erfüllte. Aber nicht bloß Thränen waren der Ausdruck dieses Schmerzes — »er beweinte ihn wie ein Weib« (quem muliebriter flevit) sagt der rohe Spartian, der ebenso wenig ein Verständniß hatte für den wunderbar gemischten Charakter des Mannes, wie der spöttische Cyniker Kaiser Julian, welcher in den Portraits, die er von seinen kaiserlichen Vorgängern entwirft, den Hadrian mit gen Himmel gerichteten Augen nach seinem geliebten Antinous spähend darstellt. Der Ausdruck dieses Schmerzes war kolossal wie das römische Imperatorenthum selbst, dessen weltgebietender Träger Hadrian war. Eine glänzende Stadt bezeichnete die Stelle, wo sein Liebling den Tod gefunden. In allen Städten der Welt schufen, auf des Kaisers Geheiß, die ersten Künstler jener Zeit kolossale und lebensgroße Statuen und Büsten des Antinous aus Marmor und Erz, und diese Werke sind das Herrlichste, was wir übrig haben aus den Jahrhunderten der Nachblüthe plastischer Kunst. Auch die Malerei feierte in unzähligen Darstellungen seine unvergleichliche Schönheit, und Pausanias sah auf vielen Gemälden den Antinous als Dionysos dargestellt. Die Schmeichelei der verknechteten Welt vereinigte sich mit der Schwärmerei ihres Beherrschers. Ein eigener Kultus des Antinous verbreitete sich über das römische Reich. Tempel und Altäre wurden ihm als einem Gotte gegründet, ausgestattet mit eigenen Priesterschaften, Opfern und Orakeln, der erste und glänzendste zu Mantinea in Arkadien, weil die Bithynier ihren Ursprung von dieser Stadt ableiteten. Ein jährliches Einweihungsfest und Festspiele,

welche alle fünf Jahre wiederkehrten, wurden damit verbunden. Dieser Kultus des Antinous dauerte noch fort, als längst das Christenthum Staatsreligion geworden war im römischen Weltreiche. Zahlreiche Münzen der verschiedensten Städte stellen ihn dar als Heros, als Gott, als »neuen Bacchus«, und die Symbolik derselben zeigt ihn bald mit Harpokrates, bald mit Merkur, Apollon und anderen Göttern vereint. Als »guter Dämon«, als Merkur, als Helios-Belenus, als Deus Lunus, ja selbst als Pan hat ihn die alte Kunst gebildet. Die vorherrschende Darstellung in der Skulptur war jedoch die, welche der Gestalt des antik hellenischen Dionysos angenähert ist. Auch ein Sternbild ward nach ihm benannt, und führt noch heute den Namen des kaiserlichen Lieblings.

Der Kultus des Antinous ist die letzte Konsequenz, in welcher die Idee des römischen Monarchismus ihre Spitze erreicht. Es ist der höchste Gipfel der Vergötterung des Subjektivismus. Die zufällige Persönlichkeit, der Kaiser, ist nicht nur das einzige berechtigte Subjekt in dieser Welt, nicht bloß eine Gottheit, die in Tempeln verehrt wird. Er ist mehr als dies: seine Laune schafft Götter aus sterblichen Menschen. Hadrian, der Jupiter Optimus Maximus auf Erden, macht seinen Antinous-Ganymedes zum Gotte. Und welchen Stoff nahm die kaiserliche Laune zu ihrer Götterschöpfung? Nicht Helden und Heroen, nicht Weise oder Propheten des Alterthums, von der Sage verherrlicht, durch die Poesie gefeiert, durch die Zeit den Augen der Menschen entrückt und verklärt: nein, einen schönen Jüngling, einen kaiserlichen Leibpagen, den die Welt sonst nicht würde gekannt haben, hätte nicht Hadrian seine Schönheit geliebt und seinen Verlust beweint. Aber dieser eine Titel war genügend ihn zum Gott zu erheben. Denn was einem Gotte Entzücken gewährte, was ihn mit Schmerz und Verzweiflung erfüllte, als er es verlor, das verdient doch wohl die Anbetung der Menschheit. Und um das Maß der Widersprüche voll zu machen, von denen jene Zeit zerrissen erscheint, gab es wieder inmitten dieser knechtischen Welt, die sich gehorsam zu den Altären des neuen Gottes drängte, Leute genug, welche den kaiserlichen Schöpfer desselben verspotteten. Hadrian wurde zum Gelächter,

sagt Dio Kassius, als er schwur, daß er den Stern des Antinous gesehen. Es ist die Auflösung der alten heidnischen Welt, welche dem Christenthum seinen Sieg erleichterte, weil sie mit dem Glauben an die neuen auch den Glauben an die alten Götter in den Gemüthern der Menschen zerstörte.

Wie der käufliche Briefadel den alten Adel zerstört, weil er seine natürlichen Wurzeln untergräbt und die Idee der Verschiedenheit und Vorzüglichkeit des Bluts und der Race aufhebt, so zerstörte die durch kaiserliches Machtgebot der Welt oktroyirte Vergötterung eines Menschen, von dem, wie ein christlicher Schriftsteller jener Zeit, Justinus Martyr sich ausdrückt, »alle die, welche ihn aus Furcht eifrig verehrten, wußten wer er war, und woher sein Anrecht auf Vergötterung stammte,« auch das Ansehen der alten Götter, weil sie durch einen solchen Genossen erniedrigt wurden.

Antinous ist das letzte Ideal, welches die Kunst des Alterthums gestaltet hat. Aber dies Ideal ist schon ganz und gar durchdrungen von dem römischen Realismus. Es ist hervorgegangen aus der Neigung für das Portrait, welches selbst wiederum bezeichnend ist für den realistischen, auf das Wirkliche gerichteten Sinn des römischen Wesens. Nicht in der äußerlichen Kunst und ihrer Technik zeigt sich der Verfall der ästhetischen Kultur. Mehr als eine der uns erhaltenen Darstellungen des Antinous ist, von dieser Seite allein betrachtet, würdig der besten Zeiten griechischer Kunstschöpfung. Es ist der Mangel an Gehalt, an ewiggültigem, substanziellem Inhalte, welcher diese Schöpfung der Hadrianischen Zeit von den Gebilden der Perikleischen Welt scheidet. Antinous ist kein Idealbild eines ganzen Volks, kein Ausdruck eines Gedankens, einer Vorstellung, einer Macht, die in einer gesunden Zeit, im Gemüthe aller Menschen lebendig, für alle gleichen Werth und gleiche Bedeutung hat, und welcher der schaffende Genius der Kunst nur den ihr gemäßen Ausdruck verleiht. Er ist ein wirkliches Subjekt, das seinen höchsten Werth für einen Einzelnen hatte, ein schöner Jüngling aus orientalisch-griechischem Stamme, und seine wirkliche, vergängliche Gestalt ward beibehalten von den Künstlern, welche sie darstellten, und mußte beibehalten werden, um der Absicht

zu entsprechen, deren Machtgebot gerade die Besonderheit dieser einzelnen Erscheinung der Vergänglichkeit entrissen und aufbewahrt wissen wollte. Der Hadrianische Antinous ist das Ideal des Portraits, und zwar ein Ideal, dessen alleiniger Inhalt die zufällige Schönheit eines Individuums bildet. Es ist — man gestatte uns diesen Vergleich — die heidnische Karrikatur des gleichzeitig aufkeimenden Christusideals. Der jugendlich schöne Antinous mit dem schwermüthigen Ausdrucke resignirenden Leidens ist der Christus des römischen Imperatorenthums. Auch er opfert sich für eine Welt, denn der Kaiser repräsentirt in seiner Person die Welt. Aber die Welt, für welche sich der christliche Antinous opfert, ist nicht ein Einzelner, es ist die gesammte Menschheit.

Der Hauptcharakter des Antinous in allen uns erhaltenen bildlichen Darstellungen wird durch folgende Züge bezeichnet*). Zunächst ist es ein Ausdruck der Unschuld, von keiner hervorstechenden Leidenschaft getrübt, aber durch einen Zug sinniger Schwermuth noch anziehender gemacht, der sich in der Gesichtsbildung des Antinous mit der schönen Körperform eines etwa achtzehnjährigen Jünglings vereinigt. Das Oval des Kopfes ist ausgezeichnet durch die Breite des Schädels, der nach allen Seiten ansehnlich über die Grundfläche des sich spitz abrundenden Untertheils hervorragt. Der starke Haarwuchs des Scheitels, nach Jünglingsart rund abgeschnitten, ist nicht gekräuselt, sondern schlicht und nur an den Haarspitzen etwas gekrümmt, gegen Stirn und Nacken hingekämmt. Die Augen tiefliegend, die Lider, mehr flach als bogenförmig geöffnet, haben den Ausdruck der Zärtlichkeit, wie er sich in dem Blicke der Venus — feucht (ὑγρόν) nannten ihn die Alten — zu finden pflegt. Die Augenbrauen sind schmal und sanft geschweift. Fast geradlinigt, im schönen griechischen Verhältniß, schmiegt sich die Nase der Stirn an. Die Oberlippe von der Nase bis zur Oeffnung des Mundes ist kurz, die Lippen, etwas voll und stark, umschließen charakteristisch den ein wenig ins Breite gezogenen Mund; die Wangen sind voll, doch gegen das runde

*) S. Konr. Levezow's Antinous. S. 21.

Kinn schmal ablaufend. Ebenso schön sind die Verhältnisse des übrigen Körpers. Nicht so schlank wie beim Apoll, und weniger muskulös wie beim Merkur, ist die Bildung voller und weicher, dem Bacchus ähnlich. Besonders zeichnen sich aus die schöne, doch mehr breite als runde Brust, der Bauch, die Hüften und Oberschenkel durch eine elastische Muskulatur, die das Mittel hält zwischen der weiblichen Fülle des Bacchus und der jugendlich männlichen Schlankheit des Apoll.

Dieser Hauptcharakter findet sich wieder in allen Antinousbildern, mögen sie nun reines Portrait oder idealisirte und vergöttlichte Heroenbildungen oder endlich einem bestimmten einzelnen Götterideale angenähert sein. Ihre Zahl ist noch jetzt unglaublich groß. In seiner Schrift über den Antinous weist Levezow außer den sechs Rundreliefs am Konstantinsbogen zu Rom, auf welchen der Liebling des Kaisers als Page abgebildet ist, dreizehn Büsten neben einer beträchtlichen Anzahl von Münzen und Gemmen nach, welche die Portraitzüge desselben enthalten. Als vergötterten Heros zeigen ihn noch heute drei Bildsäulen und das große Albanische Relief; einer bestimmten Gottheit angeähnlicht erscheint er in drei berühmten Statuen und in vier Büsten, zu welchen sich noch eine große Menge von Münzen und Gemmen gesellen. Sein mystischer Opfertod endlich ist, wie wir weiterhin sehen werden, Veranlassung zu einem Kunstwerke, der berühmten Gruppe von San Ildefonso, geworden, die zu den schönsten Kompositionen des Alterthums gehört.

Darstellungen des Antinous finden sich fast in allen größeren Kunstsammlungen Europas. Die meisten derselben stammen aus den Trümmern der Villa Hadrian's zu Tivoli, und fast alle verrathen die Hand geschickter Künstler, einige zählen sogar zu den Meisterwerken der alten Plastik überhaupt. Zu diesen gehören vorzüglich drei Köpfe, deren einer im Vatikan und zwei in Paris sich befinden, unter den letzteren der kolossale aus der Villa Mondragone bei Fraskati, und drei Statuen, sämmtlich in Rom. Von diesen erscheint der berühmte

Antinous des Kapitolinischen Museums

als das wirkliche nach dem Leben gearbeitete Portraitbild des schönen Jünglings. Der große Maler Nikolas Poussin sah in den Gliederformen dieser Statue ein kanonisches Muster vollendeter Schönheit, und viele treffliche Künstler stimmen ihm darin bei. Er ist in Lebensgröße dargestellt, ganz nackt. Die ruhige Haltung des Leibes und der Glieder paßt vortrefflich zu dem Ausdrucke träumerischen Vorsichhinblickens in den von Schwermuth sanft umdämmerten Zügen des ein wenig gesenkten Hauptes. Ein Zug naiver Unschuld liegt in dem Ernst dieser weitgeöffneten Augen. So mögen wir uns den Schäferknaben vom Ida denken einen Augenblick vorher, ehe ihm die drei Göttinnen erscheinen, über deren Schönheit er, der schönste der Jünglingsknaben, entscheiden soll. Der Kopf ist völlig unbeschädigt erhalten, obschon er beim Sturze der Bildsäule absprang; der linke Arm und das Bein derselben Seite sind neu und schlecht gearbeitet. Die technische Behandlung des Uebrigen ist von höchstem Fleiße, der Marmor so sorgfältig geglättet, daß man nur in den kurzen, krausen, mühsam ausgebohrten Haaren, welche etwas hart und winklig an der Stirn angesetzt sind, die Spuren des Meißels wahrnimmt. Die Stärke der schön geformten, fest geschlossenen Lippen, welche in den idealisirten und kolossalen Bildnissen dem Ausdrucke des Mundes etwas eigenthümlich Kräftiges, fast Wildes verleiht, erscheint hier nur angedeutet, und stört nicht die Anmuth und Lieblichkeit des süßen in sich Versunkenseins, welche den unteren Gesichtstheilen dieser liebreizenden Gestalt ihren eigenthümlichen Zauber verleihen. Aber dennoch fehlt den Zügen jene Harmonie, welche über den althellenischen Idealen jugendlicher Schöne, einem Apollino, einem Hermes, Eros u. a. schwebte. Der düstere Ernst der oberen Gesichtstheile, welcher durch das tief in die Stirn gezogene Haar und die ernstgeschwungenen Brauen hervorgebracht wird, lastet wie eine dunkle Wolke über dem Sonnenschein der unteren Züge des Antlitzes.

Alle diese Eigenthümlichkeiten des Originalportraits treten noch stärker hervor und bilden einen noch schärferen Widerspruch in den idealisirten Darstellungen, weil diesen zugleich die Aufgabe gesetzt war, die individuellen Züge der bestimmten Persönlichkeit in möglichster Treue beizubehalten. Diese Aufgabe haben die alten Künstler in bewundernswürdiger Weise gelöst. Als Typus jener Darstellungsweise kann der Kolossalkopf des Antinous aus Villa Mondragone, jetzt in Paris, gelten. Er ist zugleich, nach Heinse's und Welcker's feiner Auffassung, in einer bestimmten Situation gedacht. Der Künstler wollte den Jüngling darstellen in dem Augenblicke, wo er, sein Leben dem Opfertode weihend, gesenkten Hauptes niederstarrt auf die Wellen des uraltheiligen Stromes. Aus diesem Kopfe athmet, nach Heinse's schöner Schilderung, eine Heldenseele, die den kühnen Gedanken, sich aufzuopfern, im inneren Kampf zwischen Tod und Leben festgestellt hat. Es ergreift uns dabei ein Gefühl, wie bei Gluck's göttlicher Scene, wo sich Alceste den Todtengöttern opfert; und ohne Wort und Erklärung möchte Gestalt und Musik eine gleiche Empfindung erwecken. Alles ist still, groß und stark und feierlich. Die Haare gehen tief herein in die Stirn, breit tritt die Nase aus der Wurzel hervor, der Mund schwillt etwas an den entzückend schönen Lippen, und die Wangen sind ein wenig gespannt. Mächtig wölbt sich die Stirn hervor bis an die breit angedeuteten Brauen und scharfen Augenknochen. Die Ohren sind schön, groß und sanft gewölbt, die Haare fremd und sonderbar gelegt, gerade wie Rebenflechten. An diesem Kopfe sieht man recht, wie groß und edel die besten Künstler selbst noch in einer so späten Zeit eine Aufgabe, wie die hier gebotene, zu fassen und zu behandeln vermochten. In diesen idealisirten Darstellungen des neuen Gottes lebt und klingt noch ein Ton althellenischer Großheit der Empfindung.

So ist ein als ägyptischer Gott gedachter Antinous, früher auf dem Kapitol, gleichfalls ein von einer gewaltigen Seele leicht und frei hingestelltes Bild. Uebermenschliche Stärke, Stärke eines erscheinenden Gottes, charakterisirt diese Auffassung. Die hervorgedrängte Löwen-

brust, die mächtigen Schultern mit den kraftgeschwellten, rückgehenden, herunterhängenden Stahlarmen, der Kopf wie zur Herrschaft geboren — sind ein Zauber der Kunst in diesem Werke, in welchem der Grieche, wie Heinse es ausdrückt, das Gespensterhafte der ägyptischen Form und Gestalt, das uns in der Stille und Einsamkeit wie eine plötzliche unheimliche Erscheinung im nächtigen Waldesdunkel entgegentritt, vortrefflich zu einem freien Ideal von Schönheit und Majestät erhoben hat. Bekanntlich versetzte der Machtwille Hadrian's seinen Liebling auch unter die Götter Aegyptens, wo er als neuer Anubis oder Merkur verehrt ward. Und noch jetzt zeigen ihn Statuen aus rothem ägyptischen Granit, rothem, weißem und schwarzem Marmor in den römischen und Pariser Sammlungen in solcher ägyptisirten Gestaltung. Auch ein herrlicher Kopf von Rosso antico im Dresdner Museum verräth dieselbe ägyptisirende Auffassung.

Das Reliefbild der Villa Albani, dessen zierlich gelegte, gleichsam von Salben schimmernde Locken mit dem ägyptischen Lotus bekränzt sind, und das den Antinous in lebensgroßer Halbfigur zeigt, ist eine ins Feinere und Sanftere gearbeitete Kopie des Kopfes von Mondragone. Für die schönste und großartigste aller Antinousstatuen halte ich aber die zu Palestrina aufgefundene Kolossalstatue, welche ich im Jahre 1846 im Lateranischen Palaste zu Rom sah. Sie zeigt den Antinous stehend, im Kostüm des Bacchus, etwa zwölf Fuß hoch. Das epheuumkränzte Haar wallt in langen Locken zu beiden Seiten des Hauptes und der Schultern hinab, den Scheitel ziert ein Pinienapfel. Das Gewand, auf der linken Schulter befestigt, läßt den rechten Arm, den größten Theil der Brust und des Unterleibes frei, nur die linke Seite des Körpers, Hüften und Beine bedeckend. Die Linke hält den Thyrsus, dessen Knauf ein Pinienapfel, der rechte Arm hängt ruhig am Körper nieder. Diese Statue, die kolossalste und zugleich künstlerisch vollendetste von allen Antinousbildsäulen, ist dabei mehr als alle anderen, welche den Jüngling als Gott darstellen, in den Gesichtszügen portraitartig gehalten.

Das Antinousideal ist die letzte Schöpfung der hellenischen Plastik, aber eine Schöpfung, die gebunden blieb an die Persönlichkeit und Portraitzüge eines zufälligen Individuums. So ward sie ein verkörperter Widerspruch. Der Bacchus der althellenischen Kunst ist freie Schöpfung des hellenischen Genius, den in dieser Gestalt die Poesie des seligruhenden, träumerisch weichen Genießens zum Gotte schuf. Der leise Hauch von Sehnsucht, welcher auf seinen Zügen ruht, ist nur der naturnothwendige Begleiter des Genusses selbst. Die Schwermuth dagegen, welche das Antlitz des Antinous Bacchus überschattet, ist die Verkünderin des tödtlichen Wurms, der den inneren Kern dieser schönheitleuchtenden Frucht benagt. Die Zeit des Praxiteles, welche das antike Bacchusideal zur Vollendung führte, war die Epoche der höchsten Blüthe der Kunst, während und weil sie selber die glücklichste war des griechischen Lebens, der Gipfel des freudigsten Selbstgenusses der hellenischen Menschheit. Die Zeit, welche das Antinousideal im Antinous Bacchus verkörperte, war eine Zeit der Unseligkeit der sterbenden alten Welt, die in sich zusammenschauerte im Gefühle ihres nahenden Todesgeschicks:

»Aus der Quelle selbst des Genusses
Hebt sich ein bitteres Etwas, die Brust unter Blumen beängstend.«

Antinous ist der marmorne Ausdruck dieses Gefühls der Unseligkeit. In seiner innerlich vom Wurm des Todes angenagten Schönheit, wie in der fast übermäßigen Kraftfülle seiner Glieder ist er ein passendes Symbol seiner Zeit und der römischen Welt. Auch diese Welt war noch schön und glänzend geschmückt mit Bildung und Kunst; auch sie erschien voll herkulischer Kraft mit ihren zahllosen Legionen und ihren weltbeherrschenden Kaisern, mit ihrer »ewigen Stadt«, mit diesem Rom, das unvergleichbar wie die Sonne unter den Gestirnen des Himmels prangte unter allen Städten der Welt. Und doch fühlte sie sich krank im innersten Marke, krank an dem Gefühle des erreichten Zieles, und wie immer war es die Kunst, welche diesem Gefühle Sprache und Ausdruck verlieh — die Plastik schuf den Antinous, das Ideal der genießenden Unseligkeit ihrer Zeit.

Derselbe Ausdruck schwermüthiger Melancholie ruht auch auf den Zügen mehrerer Bildnisse, welche uns vom Hadrian aufbehalten sind. Seine Marmorbüste im Berliner Museum zeigt ein großartig offenes mildes Gesicht, der Mund mit kluger Feinheit lächelnd geschlossen, über den Augen und auf der Stirn schattet ein Zug sanfter Schwermuth. Selbst das Haar ist weich und umfließt im Barte das Kinn mit weichem Gelock. In der ganzen Physiognomie ist etwas Modernes, der Ausdruck eines Bewußtseins, das nicht mehr dem streng in sich gefesteten und abgeschlossenen Alterthume angehört. Noch vortrefflicher ist sein Kolossalkopf im Vatikan, gefunden in der Nähe seiner Grabkammer. Auch hier wie in der kolossalen Erzbüste des Kapitols tragen die Züge denselben sinnenden Ausdruck, obschon die jetzige niedrige Aufstellung des auf große Erhöhung berechneten Kopfes die Formen übermäßig stark erscheinen läßt, und dem Ganzen etwas Konventionelles, Trockenes der Behandlung giebt. Das künstlich gekräuselte, wohlgepflegte Barthaar aller seiner Bildnisse erwähnt auch Dio Kassius, und andere Schriftsteller fügen hinzu, Hadrian habe mit demselben die Narben seines Gesichts verdecken wollen.

Ueberblicken wir die sämmtlichen Darstellungen des Antinous, so springt ihre Wichtigkeit für die Bestimmung und Schätzung der bildenden Kunst und ihrer Höhe unter Hadrian in die Augen. Es giebt wenige Werke, welche so genau wie diese ihrer Entstehungszeit nach bestimmt sind. Während in dieser Hinsicht bei sehr vielen der ausgezeichnetsten Denkmäler griechischer Plastik das Urtheil selbst der größten Kenner und Forscher nicht selten um Jahrhunderte verschieden ist, sehen wir hier Arbeiten vor uns, über deren Zeit gar kein Zweifel stattfinden kann, Werke, welche bei dem letzten Abendrothe des antiken Kunstlebens ins Dasein gerufen wurden. Und viele dieser Werke gehören unwidersprechlich zu dem Vortrefflichsten, was wir von alter Kunst überhaupt besitzen. Dies gilt nicht nur für die Antinousbilder vieler Münzen und Gemmen, nicht nur von den untergeordneten Künsten des Stempel- und Steinschneiders, es gilt auch von der Kunst des Bildhauers, wie wir es anerkennen würden von der Kunst der Malerei, wenn das Geschick uns einige ihrer

zahlreichen Leistungen zur Verherrlichung des Antinous erhalten hätte. Wir sehen aus mehr als einem jener plastischen Werke, daß gründliches Studium des menschlichen Körpers, tiefe Einsicht in die Charakteristik der Formen, verbunden mit größter Geschicklichkeit der technischen Behandlung den besten Meistern der Hadrianischen Zeit eigen waren, während die Tiefe der physiognomischen Auffassung und charakteristischen Darstellung und die Feinheit des Kunstgefühls sie ebenfalls würdig erscheinen lassen, als treue Schüler der besten älteren Meister zu gelten. Sowohl in naturgetreuer Portraitbildung seltener Schönheit als in der Kunst, diese individuelle und reale Schönheit durch die verschiedensten Abstufungen hindurch zum Ideal zu steigern, erscheinen die Künstler dieser letzten Zeit groß und verehrungswürdig. Soviel vermochte die Kunst auch damals noch zu leisten, daß sie, obschon ihrem eigenthümlichen Boden längst entrückt, durch die Begeisterung eines großen Herrschers gepflegt, mit Liebe und Dankbarkeit den Mustern ihrer genialen Begründer und Gesetzgeber treu verblieb!

Soviel — aber auch nicht mehr. Jene unnachahmliche Grazie und Leichtigkeit der Behandlung, jenes innige, ungezwungene Leben, welches die Darstellungen aller Arten von Charakteren aus den Zeiten der blühenden hellenischen Kunst beseelt, sie waren und blieben ausschließliche Eigenschaften einer Zeit, wo die Kunst das freie, selbständige, nothwendige Produkt der höchsten Blüthe einer Kultur war, die originell und harmonisch alle Theile und Lebenskreise des griechischen Menschenvereins durchdrang, wo der Geist, der alle Kräfte des schaffenden Künstlers frei und fast unwillkürlich bewegte, sich nothwendig wiederum in den Werken treu und vollkommen abspiegelte, welche als die köstlichsten Früchte seiner Wirksamkeit erscheinen.

Wie anders war das Alles zu der Zeit, welche das Antinousideal erschuf! »Wäre es möglich gewesen,« ruft Winckelmann, der begeisterte Verehrer Hadrian's und der liebevollste Anerkenner der Kunstleistungen jener Periode, aus, »wäre es möglich gewesen, die Kunst zu ihrer alten Herrlichkeit zu erheben, so war Hadrian hierzu der Mann, dem es weder

an Kenntniß noch an Bemühung fehlte. Aber der Geist der Freiheit war aus der Welt gewichen, und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verschwunden.« Weitab von der glückseligen Periode freier und genialer Wirksamkeit griechischer Schöpferkraft, im Mutterlande selbst seit lange in ihrem tiefsten Leben und Wesen gestört und der meisten ihrer höchsten Muster beraubt, in ihrer neuen römischen Heimath herabgesunken zur Dienerin einer blasirten Ueberkultur und eines schrankenlosen Despotismus, — war es vielmehr ein Wunder zu nennen, daß die Kunst ein halbes Jahrtausend nach Phidias und Praxiteles noch schuf und leistete, was sie geschaffen und geleistet hat; ein Wunder, das nicht am wenigsten eine Verherrlichung ist und ein Triumph für den Geist, der in jenen glücklichsten Zeiten den demantenen Grund legte und die unübertrefflichen Meisterwerke einer Kunst hervorrief, deren Jünger noch heute nach Jahrtausenden mit staunender Verehrung auf jene Muster zurückschauen. Von den Kunstwerken aber der Hadrianischen Zeit muß man sagen: »ihre Tugenden, ihr Bestes gehören der Kunst, die sie erzeugte, aber der Mangel des Höchsten, was nur die Gunst der Charis, wie der Dichter singt, frei und ungezwungen ihren Lieblingen zutheilt, läßt den Beschauer jener Werke noch etwas zu wünschen übrig, was ihm allein die unnachahmlichen Werke aus Perikles' und Alexander's Zeit so reichlich zu spenden vermögen.«

Hadrian war über zweiundsechzig Jahre alt, als er nach langem Leiden Ruhe fand in dem Mausoleum, das er sich am Tiberstrande aufgethürmt. Orientalisch kolossal, wie fast alle seine Kunstunternehmungen, war auch dieses Grabdenkmal, das riesigste, welches die abendländische Welt vor und nach ihm gesehen, und das einzige seiner Werke, dessen Kern, die Engelsburg, allen Stürmen der Zeit trotzend sich erhalten hat bis auf den heutigen Tag. Orientalisch war daran auch der mystische Pinienapfel von Metall, der gegen zwölf Fuß hoch als kolossaler Knauf dieses Denkmal krönte. Wir kennen noch den Namen des Künstlers, wel-

cher diesen bronzenen Pinienapfel bildete. Er hieß Publius Cincius Salvius, und war ein römischer Freigelassener. Auch das Kunstwerk selbst ist erhalten; es schmückt den Garten des Vatikanischen Belvedere zu Rom. Der mystische Pinienapfel, das Symbol der Trauer der Göttin Rhea um ihren geliebten Atys, erscheint zugleich auf den ältesten Werken assyrischer religiöser Skulptur. Und so war er denn auf dem Grabdenkmale Hadrian's gleichsam ein Zeichen der Rückkehr, welche die lebensmüde Welt des Abendlandes unternahm zu ihrer morgenländischen Wiege.

Die Gruppe von San Ildefonso.

Nicht bloß in das Zeitalter, sondern auch in das eigene Leben Hadrian's gehört die berühmte Gruppe, welche von ihrem gegenwärtigen Standorte zu Madrid den Namen der Gruppe von San Ildefonso führt. Früher der Sammlung Odescalchi angehörig und im Jahre 1630 noch in der Villa Ludovisi zu Rom befindlich, kam sie in den Besitz der Königin Christine von Schweden und durch sie nach Spanien.

Diese Gruppe hat die verschiedensten Deutungen erfahren. Bald wollte man darin eine symbolische Darstellung erkennen von der Todesweise der Decier, bald Genien der Natur, der Isis ein Opfer bringend, bald eine Vereinigung des Lucifer und Hesperus oder das Brüderpaar Kastor und Pollux. Stakelberg meinte einen priesterlichen Daduchos (Fackelträger) zu sehen, der einen Eingeweiheten an den Altar der Göttin Kora führte. Die gewöhnlichste Erklärung faßte die Gruppe als symbolische Darstellung des Brüderpaares Schlaf und Tod. So schon Lessing, und nach ihm Welcker und andere Kunstgelehrten. Nebenbei wies man auf die Aehnlichkeit hin, welche die eine Figur mit dem Apollo Sauroktonos habe, und auf die Verwandtschaft, welche die Züge des Antlitzes der jugendlicheren von beiden Gestalten mit der Gesichtsbildung des Antinous zur Schau trugen. Der zuweilen überscharfsichtige Rumohr schrieb sogar eine eigene Abhandlung (»über die antike Gruppe Kastor und

Pollux 1812«), in welcher er zu beweisen versuchte: das Ganze sei gar nicht eine ursprüngliche Gruppe, sondern eine moderne Zusammensetzung; beide Hauptfiguren seien gänzlich verschieden, die eine sei ein Apollo Sauroktonos, der ehemals an einen Baumstamm gelehnt gewesen. Diese Figur erklärte er bis auf Hals, Kopf und Arm für eine der schönsten antiken Statuen. Die andere sei ein tadelhaftes Werk aus der Hadrianischen Zeit. Auch H. Meyer (Kunstgeschichte I. 2, S. 105) wollte hier einen zum Kastor restaurirten Apollo Sauroktonos erkennen, auf den später ein Antinouskopf gesetzt sei.

Lange besaß man keine genaue Beschreibung des Originals, welche doch vor Allem nöthig war, um über den Grund oder Ungrund aller dieser Behauptungen ein richtiges Urtheil fällen zu können. Spanien war für die kunstreisenden Archäologen zu sehr außerhalb des gewöhnlichen Weges. Nur Rafael Mengs, der bei seinem Aufenthalte in Spanien das Werk Jahre lang vor Augen hatte, konnte seinem Freunde Winckelmann berichten, daß es als Ganzes zu den wenigen vortrefflichen gehöre, die aus dem Alterthum auf uns gelangt seien; und so spricht denn auch Winckelmann von den »zwei wunderschönen Genien« der Gruppe, in welcher sein Nachfolger auf dem Throne der Kunstwissenschaft, Visconti, die Hinabführung des Antinous zur Unterwelt durch Merkur dargestellt fand.

Die erste genaue Kunde von dem Original erhielt man (1808) durch W. von Humboldt. Sein Bericht wurde zehn Jahre später ergänzt durch die Aufzeichnungen eines geschickten französischen Bildhauers, welche Mongez veröffentlichte. Diese an Ort und Stelle verfaßten Beschreibungen gaben folgende Resultate, welche zunächst die gänzliche Unhaltbarkeit der Rumohr'schen Ansicht darthaten.

Die Gruppe war ursprünglich aus einem Marmorblocke gearbeitet, denn die Platte derselben, die Füße der Figuren und die kleine Gestalt der Göttin, welche durch den Granatapfel und den Modius als Proserpina bezeichnet wird, sind noch jetzt aus einem Stücke. Beide Hauptfiguren endlich sind unzweifelbar Arbeit ein und desselben Künstlers.

Beine und Arme sind zerbrochen gewesen, aber aus den antiken Bruchstücken wieder zusammengesetzt. Neu ergänzt ist nur die Nasenspitze und ein Theil des Hauptthaars an der Figur zur Linken des Beschauers, sowie Daumen und Zeigefinger der anderen Figur. Neu ist auch die Spitze der Flamme auf dem Altar, während die andere Flamme auf der Schulter von Holz ist. Alles Uebrige an der Gruppe ist durchaus alt und original. Der Kopf der Figur zur Rechten ist eins mit dem unversehrten Rumpfe. Der Kopf der anderen (Antinous) ist auf dem Halse wieder aufgesetzt, aber ebenfalls ursprünglich zu der Figur gehörend. Dieser Kopf aber ist keine Kopie nach einem Antinous, sondern das ächte Original. »Man erkennt ihn sogleich«, wie der berichterstattende Künstler sich ausdrückt, »an der Feinheit der Formen und der Arbeit; auch ist er von demselben Marmor, wie das ganze Werk, das sicher einem der ersten Meister Griechenlands angehört. Der Styl ist einfach, majestätisch und von vollendeter Gleichmäßigkeit in allen seinen schönen Formen, und das Ganze nimmt, wenn nicht unter den ersten, so doch unter den uns erhaltenen antiken Kunstwerken zweiten Ranges eine ausgezeichnete Stelle ein.«

Nach diesen Vorbemerkungen können wir auf die Erklärung der Gruppe selbst übergehen. Wir haben, soviel steht fest, ein Kunstwerk vor uns, das der Zeit des Hadrian angehört. Dafür bürgt allein schon die eine Gestalt, in welcher die bewährtesten Kenner und Künstler, wie Visconti, Zoëga, Humboldt, Friedrich Tieck u. A. den Antinous erkannt haben. Die zurückgezogenen Augenbrauen, welche beinahe zusammengewachsen scheinen, die stark abgerundeten Augäpfel, der aufgeworfene Mund, und besonders der charakteristische Wuchs der Haare, welche in den gleichen Partien, Ohren und Nacken bedeckend, sich an allen Bildnissen des Antinous wiederfinden, sind ebenso viel sichere Kennzeichen. Auch die breite Brust der Antinousstatuen wird man nicht vermissen, wenn man in Rechnung bringt, daß dieselbe hier durch die gebogene Stellung nothwendig eingeengt erscheint.

Um es kurz zu sagen: wir haben hier ein Werk vor uns, welches die rührende Aufopferung des schönsten Jünglings für seinen kaiserlichen

Herrn, oder, wie Friedrich Tieck es bezeichnet, die Todesweihe des Antinous darstellt. Antinous neben Hadrian oder neben dessen Genius, welcher die dem Leben des Kaisers leuchtende Fackel erhebt, während er die Lebensfackel des Antinous am Altare der Göttin Proserpina auslöscht.

Sehen wir uns die Gruppe genauer an. Die Gestalt des Antinous steht da wie die eines Fortschreitenden, der halb willig, halb fortgezogen einem Voranschreitenden folgt, und auf dem Wege zaudernd und sinnend innehält. Der Körper ruht auf dem rechten Beine, der linke Fuß ist mit den Zehen fest hinter der Ferse des rechten eingestemmt: eine Bewegung, durch welche das zaudernde Innehalten am stärksten ausgedrückt wird. Der linke Arm ist um Schulter und Nacken des ihm zur Seite stehenden Jünglings geschlungen, so daß die Hand auf dessen linker Schulter ruhet. Ueberaus rührend und mit der ganzen Haltung harmonisch zusammenstimmend ist der schwermüthig nachdenkende, gleichsam in die Vergangenheit blickende Ausdruck des gesenkten Kopfes. Es kommt einem unwillkürlich vor, als blicke der schöne Jüngling vor sich nieder in die Wellen des Stromes zu seinen Füßen, die nur zu bald seine Schönheit verschlingen sollen. Die Gestalt ihm zur Seite ist nicht unbedeutend kleiner, doch wird dies Mißverhältniß gehoben durch die eingebogene Stellung des Antinous, die diesen minder groß erscheinen läßt, als er ist. Kopf, Gesichtsbildung, Formen und Gestalt, Alles ist an der zweiten Figur weniger ideal und mehr männlich und national, als in dem ganz idealistisch behandelten Antinous. Der Kopf gleicht auffallend einer Münze aus der Jugendzeit des Hadrian im Berliner Museum. Auch bei ihm ist der vorwiegende Ausdruck der einer tiefen stillen Trauer, als falle es ihm schwer, den anderen aufzufordern zu dem unerwünschten Wege; welch ein Weg dies sei, das wird durch die Fackeln, den Altar und die Göttin der Unterwelt, die dem Hadrian zur Seite steht, deutlich genug bezeichnet. Die Situation und das in ihr gegebene Motiv ist so künstlerisch gefühlt und ausgedrückt, daß sich Niemand der Wirkung entziehen kann.

Die Aehnlichkeit der Antinousfigur mit dem berühmten Apollo-

Sauroktonos ist unverkennbar. Aber es ist bekannt genug, daß die alten Künstler solche vollendete Stellungen und Körperbildungen, die einmal dem schaffenden Kunstgenie gelungen waren, unbedenklich aufnahmen und sich dieselben, wenn sie ihnen paßten, ohne Weiteres aneigneten. Die falsche Originalitätssucht der Modernen war ihnen glücklicherweise unbekannt, und sie strebten nicht darnach, das Vollendete besser zu machen. Derselbe antike Zug findet sich auf einem anderen Gebiete wieder in Goethe's antikem Geiste, der auch das einmal vorhandene Vortreffliche in einzelnen Motiven unbedenklich aufnahm, wo er es fand, und es zu seinen Zwecken verwendete. Jene Sinnesart der alten plastischen Künstler gehörte zugleich mit zu den Ursachen, welche der langen Dauer ihrer Kunst auf der einmal erreichten Stufe der Vollendung günstig waren. Selbst die größten Meister thaten also. Lysippus gab seinem berühmten Kairos (Gott der Gelegenheit) die größte Aehnlichkeit mit einem Bacchus. Phidias' Werke wurden in Motiven und Stellungen die Vorbilder für zahlreiche spätere Künstler. So ist am Denkmal des Lysikrates zu Athen eine knieende Figur mit auf den Rücken gebundenen Händen vom Parthenon genommen. Ebendaher stammt das Motiv der Kolosse von Monte Cavallo, und die herrliche Gruppe Orest im Wahnsinn von Pylades gehalten, begegnet uns auch unter den Söhnen der Niobe.

Was nun unsere Gruppe anlangt, so ist die Figur, welche den Kaiser oder dessen Genius darstellt, mehr dem heroischen und nationalen Charakter angenähert, während die Gestalt des Antinous zarter, schlanker und individueller in den Verhältnissen gearbeitet erscheint. Die Glieder der ersteren sind, wie Tieck bemerkt, schon mehr ausgebildet und männlich. Die Augen liegen nicht so tief in den Höhlen, wie wir es an den alten Idealköpfen zu sehen gewohnt sind, und das Haar ist beinahe nach *römischer* Art kurz abgeschnitten.

Fassen wir dies Alles zusammen, so kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß wir hier ein Werk vor uns haben, welches in sinnvoll künstlerischer Weise die Erinnerung aufzubewahren bestimmt war an eine That aufopfernder Hingebung, welche durch das mystische Dunkel, dessen

Schleier über ihr ruht, nur um so mehr unser Interesse zu erregen geeignet ist. Die Gruppe von San Ildefonso ist unter ihres Gleichen die letzte und späteste Komposition der griechischen Plastik, und diese Komposition ist von einer Schönheit, die der besten Meister würdig, noch heute durch ihren herzgewinnenden Zauber nicht minder als durch die Wahl des Gegenstandes selbst die reinsten und edelsten menschlichen Empfindungen erweckt. Scheint es doch fast, als sei sie uns aufbewahrt worden, damit wir in ihr gleichsam die symbolische Todesweihe jener alten Kunst selbst schauen sollten, deren eigene Lebensfackel mit dem Ideale des schönen Antinous, dem letzten, das sie zu bilden vermochte, für lange Jahrhunderte erlosch.

Schluß.

Mit Hadrian und seiner Zeit beschließen wir unsere Darstellung des Entwickelungsganges der alten Bildkunst. Nicht als ob dieselbe nach Hadrian überhaupt erloschen wäre. Vielmehr wurde noch fast anderthalb Jahrhunderte nach ihm in Rom und Italien in Marmor gemeißelt und in Erz gegossen, und gar manche Kaiserbilder dieser Zeit, denen wir im nächsten Kapitel begegnen werden, können uns beweisen, daß es wenigstens im Fache der Portraitkunst noch lange tüchtige Künstler gab. Aber im Ganzen und Großen betrachtet, ist die Zeit nach Hadrian und zumal die Zeit nach Mark Aurel, — dem Zweiten der Antonine, unter deren milder und weiser Regierung der von Hadrian gepflegte Geist auch im Kunstleben noch fortwirkte, — doch eigentlich nur ein langer Todeskampf der im Sterben liegenden Kunst zu nennen. Der große Ironiker Zufall, der Geburt und Tod des tausendjährigen römischen Weltreichs an ein und denselben Namen knüpfte, und dem Romulus der Sage von Roms Gründung den letzten Kaiser des Westreichs Romulus Augustulus gegenüberstellte — derselbe Zufall hat es auch gefügt, daß höchste Blüthe und rettungsloser Verfall der alten griechischen Bildkunst an ein und denselben hochberühmten Namen geknüpft erscheinen. Denn der letzte Künstler, dessen Namen wir aus der Periode des Untergangs der Kunst kennen, heißt Phidias. Das Werk aber, an welchem wir noch heute seinen und seines Bruders Namen lesen, ist nicht etwa ein Götterbild, das einen, wenn auch noch so schwachen Abglanz trüge von dem Geiste dessen, der dem olympischen Göttervater Gestalt verlieh, sondern es ist die widerliche Ungestalt eines Affen. Eine Inschrift meldet, daß dies Götzenbild im Jahre 159 nach Christo als Weihgeschenk in irgend einem Tempel

aufgestellt wurde, welcher einem ägyptischen Kulte in Rom geheiligt war. Beim Anblick dieses »Kunstungeheuers«, wie es der alte Winckelmann nennt, das seit einigen Jahren vom Hofe des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol *) in das ägyptische Museum des Vatikan versetzt ist, fühlt der sinnende Betrachter, daß er an dem Markstein angelangt ist, welcher den Ausgang der hellenischen Bildkunst, jener schönsten Blüthe des antiken Geistes nach einer tausendjährigen Entwickelung bezeichnet.

Hier dürfen wir also mit Recht auch unsererseits Abschied nehmen von dem geneigten Leser, der uns bisher auf unserer Wanderung durch das Gebiet der alten Kunst theilnehmend, wie wir hoffen, begleitete. Was nach der Zeit Hadrian's und der Antonine noch von Kunstübung und Kunstwerken in Rom und Italien zu melden ist, erscheint nur als eine mehr und mehr verkümmernde Fortsetzung dessen, was wir bisher von beiden in der ersten Periode des römischen Kaiserthums kennen gelernt haben. Die Schicksale aber der berühmten Kunstwerke, welche nach Verlegung des Kaisersitzes von Rom nach Konstantinopel aus der alten Welthauptstadt und aus den Städten und Heiligthümern Griechenlands und Asiens dorthin gebracht wurden, um die neue Hauptstadt auszuschmücken, sind theils schon früher erwähnt, theils gehört ihre genauere Darstellung, sowie die des in Byzanz sich gestaltenden Kunstlebens einem Gebiete an, das außerhalb der Grenzen fällt, welche ich mir für dieses Buch abstecken zu müssen geglaubt habe.

Nur ein letztes Wort mag noch vergönnt sein über eine Gattung von Werken der Bildkunst, welche vorzugsweise der Zeit des Untergangs derselben seit Hadrian und den Antoninen angehören. Es sind dies

die Sarkophagreliefs,

mit denen die Plastik dieser Zeit die Marmorbehausungen der Todten sinnvoll und trostreich zu schmücken bestrebt erscheint. Wie Plinius

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien. Th. III., S. 64. 65.

erzählt, haben die Sarkophage der Alten ihren Namen von einer Steinart, dem Alaunschiefer angehörig, mit dem man im Alterthum das Innere der Steinsärge auslegte, um die schnelle Verwesung der Leichen zu befördern. Der Glaube, daß der Todte, so lange der Verwesungsproceß dauere, in der Gewalt der Dämonen sich befinde, beförderte die Anwendung dieses Mittels, wie er auch auf die Sitte des Verbrennens der Leichen Einfluß gehabt hatte. Später ward der Name Sarkophag (Fleischverzehrer) auf alle Steinsärge übertragen. Die Sitte des Begrabens in Särgen aus verschiedenem Material war schon bei den Hellenen üblich, zumal für Aermere, welche die Kosten des Verbrennens nicht erschwingen konnten. Dasselbe war auch bei den Römern der Fall, und in der späteren Kaiserzeit, wo überhaupt das Aegyptische und Orientalische in Kult, Sitte und Kunst mehr und mehr überwiegenden Einfluß auf das römische Leben gewann, sehen wir mit dem Abnehmen der Sitte des Verbrennens der Todten die Sitte der orientalischen und altetruskischen, mit Bildern geschmückten Steinsärge wieder aufleben, aber verschönert durch die letzten Strahlen hellenischer Kunstschönheit, Mythologie und Dichtung, deren späteste Nachklänge uns aus den Reliefbildwerken dieser römischen Steinsärge entgegentönen. Eine Fülle von Darstellungen aus allen Kreisen der hellenischen Göttersage, zumal aus dem Bacchischen Kreise und der Prometheusmythe, aber auch aus anderen mythologischen Kreisen und aus dem Gebiete der epischen und dramatischen Poesie bis hinab zu Genrebildern des täglichen Lebens: Scheiden und Meiden, Kommen und Gehen von Reisenden zu Land und zu Meer, Wettkämpfen, Aufzügen und Festen, spielenden Kindern und dergleichen mehr, tritt uns in den Reliefbildern dieser römischen Sarkophage entgegen, die nach Feuerbach's schönem Worte gleichsam die letzte Stätte gewesen sind, in die sich kurz vor ihrem Untergange griechische Schönheit und Bildung geflüchtet. Hier allein findet der Kunstforscher noch eine Spur jener althellenischen idealen Plastik wieder, die in den römischen Monumentalwerken, wie wir oben gesehen, ganz und gar der Richtung auf das portraithaft Realistische hatte weichen müssen. Derselbe sinnige Forscher

vergleicht die römischen Sarkophage mit jenen Palimpsesten, auf welchen spätere Mönchsschrift die edlen Geistesblüthen des Alterthums nur halb verdeckt. Denn auch aus den oft rohen Gestaltungen ihres Bilderschmucks schimmern die Urbilder alter Herrlichkeit. nur noch rührender durch solche Verhüllung, hervor *). Welcher Gedanke bei dem Bilderschmucke dieser Steinsärge jedesmal der leitende und maßgebende gewesen, und ob überall die Wahl der dargestellten Gegenstände durch symbolische Tendenz bestimmt worden ist, vermögen wir nicht mehr zu ermitteln. Oft mag eine ganz individuelle Liebhaberei, ja nicht selten der Zufall gewaltet haben, da solche Arbeiten auch fabrikmäßig auf den Verkauf gemacht und vorräthig gehalten wurden. Aber in vielen Fällen läßt sich auch jetzt noch die sinnvolle Beziehung auf Tod und Unsterblichkeit, auf die individuellen Schicksale und Verhältnisse der Gestorbenen auffinden. So geben die häufigen Darstellungen von »Luna und Endymion« und vom »Raube der Kora« (Proserpina), dort das schöne Symbol seligen Entschlummerns, hier die Hindeutung auf den Tod in der Blüthe der Jahre, »während die Nereiden mit den Waffen des Achill auf die Fahrt nach den Inseln der Seligen hinweisen **)«. Auch das Schicksal der Niobe und ihrer Kinder, die Darstellung der himmelstürmenden Giganten, sowie des Meleager auf vielen Sarkophagen sind leicht zu deuten. Die Bacchischen Scenen — die Geburt des Gottes, sein Triumphzug auf dem panthergezogenen Wagen, die jubelnden Aufzüge und Tänze seiner Begleiter, das Auffinden der Ariadne »erinnern an die Freude des Seins und die Sättigung an der vollbesetzten Tafel des Lebens«. Ja viele andere Darstellungen scheinen eben nur bestimmt zu sein, den schwermüthigen Gedanken des Todes durch freundliche Bilder des Lebens erheiternd zu verhüllen.

Von der allegorischen Darstellung auf solchen Sarkophagen, welche geistvolle Mährchen der späteren griechischen Zeit, wie die Erzählung von Amor und Psyche mit älteren Mythen von Deukalion und Pyrrha, von

---

*) Feuerbach, Nachlaß. Th. III., S. 238.

**) S. Torso. Th. I., S. 390.

Prometheus, dem Menschenbildner u. s. w. sinnvoll vermischt, ja zuweilen sogar schon christliche Ideen in ihren Kreis zieht, kann uns das bei Müller und Oesterley (405) abgebildete

Kapitolinische Sarkophagrelief

eine Vorstellung geben, in welchem der Künstler das menschliche Leben auf doppelte Weise, mythologisch durch Prometheus' Schicksale, allegorisch durch die Wanderungen der Psyche darzustellen versucht hat. Wir sehen zur Linken die Eltern des Menschengeschlechts, Mann und Weib (Deukalion und Pyrrha, Adam und Eva) unter einem Baume, nach dessen Zweigen der Erstere mit der Rechten hinauflangt. Ihnen folgen symbolische Darstellungen der vier Elemente, zuerst des Feuers, das mit dem Schicksal des Prometheus in derselben Verbindung steht, wie das Brechen der verbotenen Baumfrucht mit dem Geschick der ersten Menschen. Unter diesen Bildern der Urstoffe sieht man Amor und Psyche in Umarmung als Ausdruck der innigsten Verbindung von Seele und Leib auf der einen, und der vier Urstoffe mit einander auf der anderen Seite. Prometheus bildet in der nächsten Scene den Menschen aus dem Urstoffe, welcher durch diese Verbindung hervorgebracht ist, und Minerva belebt ihn mit Seele, indem sie deren Bild, einen Schmetterling, auf sein Haupt setzt. Die dunklen Schicksalsgöttinnen, Klotho den Faden des Lebens spinnend, Lachesis die Schicksale andeutend, Atropos Zeitdauer und Ende bezeichnend, sind bei der Schöpfung des Menschen zugegen, und wie Geburt und Grab nahe zusammengrenzen, so löscht auch schon in der nächsten Scene, die das Scheiden des Menschen von dem schönen Erdendasein versinnlicht, der Genius die gesenkte Fackel des Lebens aus auf der Brust des Todten, über welchem die entfliehende Seele als Schmetterling davonschwebt. Das Ende des alten, den Beginn eines neuen Lebens symbolisiren Luna, die den Wagen hinablenkt, Aurora, deren Gespann sich aus den Tiefen emporhebt. Neben der Leiche sitzt Nemesis, das Buch seiner Thaten aufrollend, aber Merkur, der freundliche Todtengeleiter, führt die geschiedene Seele in der Gestalt der geflügelten Psyche

zum Orkus hinab. Und damit der Schluß des Ganzen ein trostreicher sei, sehen wir, wie der Befreier Herkules mit gespanntem Bogen dem am Felsen geschmiedeten Prometheus naht, um ihn von der Qual des Geiers zu erlösen und zur Seligkeit der Unsterblichen zu führen.

Aus diesen Sarkophagreliefs, deren Studium für den Kunst- und Alterthumsfreund oft überraschende Aufschlüsse bietet, ersieht man recht deutlich, welche Fülle von Kunstideen und Kunstwerken durch das Alterthum auch noch in der späten Zeit der ihrem Untergange entgegensinkenden Kunst bis in die Sphäre des Handwerks hinab verbreitet war. Denn es ist Thatsache, daß in diesen oft nur roh ausgeführten Arbeiten sehr häufig die Komposition des Ganzen oder einzelner Scenen auf die Vorbilder berühmter Werke, Statuengruppen, Reliefdarstellungen und Gemälde hinweist, von denen sich nur in diesen Sarkophagreliefs andeutende Kopien erhalten haben. Namentlich gilt dies von den Darstellungen, deren Stoff aus der alten Tragödie, aus den Dichtungen des Aeschylus, Sophokles und Euripides entnommen ist, von den Schicksalen des Orest und seines Hauses, der Niobe und ihrer Kinder, der Phädra und des Hippolytus, den Centaurenkämpfen und Amazonenschlachten, und vielen anderen, die in zahlreichen, zum Theil trefflichen Kompositionen diese antiken Särge schmücken. Es ist als ob der Genius der alten Kunst und Poesie, ehe er selbst scheidet, noch einmal alle seine Blüthen sammelt, um wenigstens sein Grab mit diesen Symbolen des eigenen Unterganges würdig zu schmücken.

Und so ist denn auch für uns die Kunst des Alterthums nur noch eingesargt vorhanden in dem Marmorsarkophage jener trümmerhaften edlen Reste, welche das Geschick uns späten Epigonen gegönnt hat, und welche wir mit unseren Lesern liebevoll betrachtet und bewundert haben. Aber sie feiert immer aufs Neue ihre Auferstehung in jedem Menschenherzen, das sich an diesen Resten erwärmt und erhebt zum seelenreinigenden Genusse der ewigen und unsterblichen Idee der Schönheit!

Zweite Abtheilung.

XII.

Römische Kaiserbildnisse.

Kaiserbilder.

Schon im Alterthum gab es Kunstfreunde und historische Sammler, welche es sich angelegen sein ließen, vollständige Reihen der Kaiserportraits anzulegen. Daher ist es gekommen, daß selbst von solchen Kaisern, nach deren gewaltsamen Sturze auch ihre Bildnisse und Statuen der Vernichtung anheim fielen, sich dennoch Abbildungen aus Privatsammlungen erhalten haben. Nur der einzige Vitellius macht eine Ausnahme, denn alle in den neueren Sammlungen befindlichen Büsten dieses gekrönten Schlemmers sind nach der Meinung des berühmten Visconti konventionelle Phantasieerzeugnisse der Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, welche selbst von den ächten Münzen vielfach abweichen *). Vollständig findet man die Reihe der vorhandenen Kaiserstatuen in dem großen Clarac'schen Kupferwerke. Die größte Sammlung von Büsten der Kaiser und ihrer Angehörigen enthält das Museum des Kapitols in einer Folge von einigen achtzig Marmorportraits von Julius Cäsar bis auf Julian den Apostaten, unter denen nur etwa acht nicht historisch sicher sind.

---

*) S. Mongez Iconographie Romaine p. 280. 281. — Doch werden von Einigen die im Museum von Mantua befindliche Büste und eine Kolossalbüste zu Wien für antik gehalten.

Bis auf die Zeiten der Kaiser aus der Flavischen Dynastie (Vespasian und Titus) sind alle früheren öffentlichen Denkmäler untergegangen. Die Statuen und Büsten der ersten Kaiser, deren Originale jedenfalls der Regierungszeit derselben angehören, bilden also für die Periode von Augustus bis auf Titus, neben den Gemmen und Münzen, die einzig sicheren Quellen der Kunstgeschichte.

Ein Ueberblick über die uns erhaltenen plastischen Kunstwerke dieser Gattung — so unaussprechlich armselig diese Trümmerreste auch sind gegen die unermeßliche Pracht des Vernichteten — zeigt dennoch die plastische Portraitkunst in den ersten anderthalb Jahrhunderten unserer Zeitrechnung auf einer Höhe der Ausbildung, welche unsere Zeit zu beneiden hat. Wir finden die besten Werke derselben, neben zahlreichen handwerks-, ja fabrikmäßigen Arbeiten, welche allerdings hier mehr wie irgendwo mit unterlaufen, ebenso ausgezeichnet in der einfachen und lebensvoll naturtreuen Darstellung des wirklichen Charakters und der realen Erscheinung, wie in der Befähigung, die Wirklichkeit mit schwungvollem Geiste zu idealer Größe veredelnd zu erheben. Nach diesen beiden Arten der Darstellung zerfallen die Statuen und Büsten sowohl der Kaiser selbst als der anderen männlichen und weiblichen Personen ihrer Familien in zwei streng gesonderte Klassen. Entweder nämlich hatte der Künstler die Aufgabe: die Individualität ohne Erhöhung derselben treu (ikonisch) wiederzugeben, und in diesem Falle wurde auch das Kostüm des Lebens, sei es die Friedenstracht der Toga oder die Rüstung des Krieges, sowohl in einfachen als in Reiterstatuen beibehalten. Oder es galt, den Beherrscher der Welt, bald als vergöttlichten Heros, bald als Gott selbst, dem olympischen Jupiter angenähert, hinzustellen, und überhaupt die Persönlichkeit mit dem Idealbilde irgend einer Gottheit zu verschmelzen. Von beiden Gattungen sind uns vortreffliche Beispiele erhalten. Die heroisirte nackte Darstellungsweise — man nannte solche Statuen Achilleische — können uns die bereits früher *) beschriebenen Statuen des Pompejus und

*) S. Torso, Th I., S. 529 — 531.

Agrippa veranschaulichen. Bei den eigentlichen Portraitstatuen bezeichnet die Toga, wo sie über den Kopf gezogen ist, die Auffassung des Imperators als Priester, während man den Statuen im Kriegskleide die Stellung zu geben liebte, in welcher der Kriegsherr seine Legionen anredete, oder ihn hoch zu Roß oder auf dem Triumphwagen als Sieger einziehend darstellte. Für den Imperator als Jupiter gedacht, mit nacktem Oberleibe und dem Gewande von den Hüften abwärts, diente Phidias' olympischer Zeus als Vorbild, den der wahnsinnige Caligula bekanntlich selbst durch Vertauschung des Kopfs zu seinem Portrait umzuwandeln vorhatte (Torso Th. I., S. 164). Noch jetzt können uns die sitzenden Kolossalfiguren der Kaiser August, Tiber und Klaudius in den Museen zu Neapel und Rom einen Begriff von dieser Darstellungsweise geben, in welcher das Alterthum die herrlichsten durch Pracht und Größe der Ausführung mit den Arbeiten des Phidias wetteifernden Werke besaß. Die kaiserlichen Frauen erscheinen in solcher vergöttlichten Gestaltung unter den verschiedensten Göttermasken, bald als Ceres, Proserpina, Vesta, Venus oder mit allegorischen Attributen als Göttinnen der Hoffnung, des Glücks, der Sicherheit u. s. w., und die Kaiser und ihre männlichen Verwandten ließen sich neben der Jupitergestalt auch wohl noch die Annäherung an andere Götterideale, wie Bacchus, Neptun, Apollo und Mars, gefallen, während für den durch den Spruch des Senats nach seinem Tode konsekrirten Kaiser — ein Vorbild der christlichen Heiligsprechung — die früher beschriebene Darstellungsweise mit Scepter und Strahlenkrone beliebt wurde, in welcher Nero sich schon bei Lebzeiten abbilden ließ *).

Kaiser Augustus und sein Haus.

Unter den trefflichen Werken der von dem Hofe der Ptolemäer in Alexandria nach Rom verpflanzten Steinschneidekunst, welche wir aus dieser Periode von der Hand des großen Meisters Dioskurides besitzen,

*) S. Torso. Th. I., S. 501—503.

zeigen uns zwei geschnittene Steine den Kopf des Gründers der römischen Kaisermonarchie, und vier berühmte Kameen der Wiener und Pariser Sammlungen vereinen in ihren Darstellungen fast alle Mitglieder seines Hauses in ebenso reichen als sinnvollen Kompositionen, deren Styl die beste plastische Erklärung zu der Sprache und dem Tone der Horazischen officiellen Prunk- und Festoden liefert. Diese Gebilde können zugleich einen Begriff geben von den großen plastischen Kunstwerken, welche Scenen wie die hier dargestellten: Siegesheimkehr eines kaiserlichen Prinzen (Tiber), der sich vor dem Kaiser Augustus niederwirft, Konsekration des Kaisers, Aussendung eines prinzlichen Feldherrn (Germanikus) zur Besiegung barbarischer Völker, und Aehnliches, in Marmor und Erz verewigten. Wir beschränken uns indessen darauf, die vorzüglichsten erhaltenen Denkmäler der Skulpturportraitkunst hervorzuheben. Unter den

Portraits des Augustus

sind zunächst fünf Statuen zu nennen. Eine trefflich gearbeitete aus parischem Marmor enthält das Museum zu Warwickcastle in England, eine Kolossalstatue der Palast Grimani zu Venedig. In der Friedenstoga zeigen den Kaiser zwei Statuen des Vatikans, als Sieger in der Seeschlacht von Actium eine andere des Kapitols, als Jupiter eine bronzene Kolossalstatue aus Herkulanum von geringem Kunstwerthe, als Genius im priesterlichen Gewande eine Statue in der Rotunda des Vatikan. Unter den Büsten, an denen die Museen nicht minder reich sind, zeigt eine blendend weiße Marmorbüste des Vatikan ihn im jugendlichen Alter mit den feinen, leise aufhorchenden Zügen und dem Ausdrucke zaghafter Bedachtsamkeit, während eine andere Büste des Kapitolinischen Museums ihn im hohen Alter mit jenem vollendeten Typus der studirten Würde und Anmuth darstellt, die der »größte aller Schauspieler« bis an sein Ende zu bewahren verstand. Als Priester des vergötterten Cäsar schmückt seine Stirnbinde eine Kamee mit dem Brustbilde des Diktators. Aber bei Weitem die beste von allen ist die dritthalb Fuß

hohe Büste des Kaisers aus parischem Marmor in der Münchner Glyptothek, von bewundernswürdigster Ausführung und vortrefflich erhalten. Die Bürgerkrone aus Eichenlaub umschließt das Haupt und beschattet die höchst lebenswahr und geistreich aufgefaßten Züge, in denen heiterer Friede, Feinheit und Schärfe des Verstandes und die Ruhe selbstbewußter Ueberlegenheit als besonders charakteristisch hervortreten.

Tiberius.

Von diesem größten aller Tyrannen, dessen dämonischer Geist dreiundzwanzig Jahre lang wie eine verderbenschwangere Wolke über der römischen Menschheit schwebte, hat uns das Geschick noch mehrere Portraitstatuen und Büsten, zum Theil von vorzüglicher Arbeit, aufbehalten. Sie stammen meist aus kleineren Municipalstädten Italiens, wo man schonender mit seinen Portraitdenkmälern verfuhr, als in Rom, das am meisten von seinem grausamen Regiment zu leiden gehabt hatte. Von einer Kolossalstatue, welche ihm die Dankbarkeit von vierzehn asiatischen Städten auf dem Forum von Puteoli (Pozzuoli) errichtete, ist noch im Museo Borbonico die Basis erhalten, deren trefflich gearbeitete Reliefs die Personifikationen jener Städte, die Tiber nach einem Erdbeben wieder aufbaute, darstellen. Eine sitzende Statue aus kostbarem pentelischen Marmor, gefunden zu Piperno bei Terracina, gegenwärtig im Museum Chiaramonti des Vatikan, zeigt ihn im Jupiterskostüm, das furchtbare Gesicht möglichst veredelt; der Blitz in der Linken, das Scepter in der Rechten fehlen. Nur leichte Draperie bedeckt die unteren Theile, steigt über den Rücken zur linken Schulter auf, und fällt von da über Arm und linke Seite nieder. Eine andere, gleichfalls sitzende desselben Museums, 1811 zu Veji gefunden, stellt ihn dar mit der Bürgerkrone auf dem Haupt, das Scepter in der einen, die andere Hand ans Schwert gelegt. Neben ihr steht ein, bei derselben Ausgrabung gefundener Kolossalkopf, der als Seitenstück zu dem kolossalen Augustuskopfe gedient haben wird. Dieser letztere ist an Kunstwerth viel bedeutender als die

beiden Statuen, weil sich in ihm die ganze dämonische Gewaltigkeit dieses Charakters ausspricht. Der über der Stirn, wie bei allen Mitgliedern der Augusteischen Familie, sehr kurze, an den Schläfen scharfe Winkel bildende Haarschnitt läßt die Mächtigkeit der Stirnbildung nur um so eindringlicher hervortreten. In diesem Werke, welches Mongez »vielleicht das schönste aller Kaiserportraits« nennt, erkennt man auch die Aehnlichkeit der Züge mit seiner nicht minder furchtbaren Mutter, der unheimlichen

Livia,

deren zu Otrikoli gefundene, im Vatikan befindliche Marmorstatue diesen »Ulyß im Weiberrocke«, wie der witzige Caligula sie nannte, als Göttin Salus idealisirt darstellt, während eine andere des Pariser Museums sie als Ceres aufzeigt. In der ersteren ist sie opfernd und betend gedacht für das Wohl ihrer Kinder, offenen Blicks nach oben schauend; in der zweiten, die sich durch treffliche Gewandung auszeichnet, als segenspendende Göttin mit Kornähren und Füllhorn, das diademgekrönte Haupt mit herabfallenden Bändern zu beiden Seiten eingefaßt. Ein Kopf der Livia ist einer als Euterpe restituirten Gewandstatue des Pariser Museums aufgesetzt, an welcher indessen beide Arme neu sind.

Aus der Familie des Augustus begegnen wir zunächst in einer herrlichen Gewandstatue des Louvre dem als Ceres aufgefaßten Portrait seiner unglücklichen Tochter, jener durch Schönheit, Geist, Verirrungen und Unglück so traurig berühmten

Julia,

mit vierzehn Jahren Gattin des herrlichen, von August zum Thronfolger bestimmten Marcellus, mit sechzehn Jahren durch die Giftmischerkünste ihrer Stiefmutter Livia Wittwe, bald darauf gegen ihre Neigung vom

Vater zuerst einem ungeliebten Manne, dem viel älteren Agrippa *), dann nach dessen Tode, siebenundzwanzig Jahr alt, dem von ihr tödtlich gehaßten und verachteten Tiberius vermählt, jung und liebenswürdig, geistreich und gebildet vor allen Frauen, der Mittelpunkt aller schönen Geister Roms, mit südlicher Leidenschaft Ersatz suchend für das ihr vom Geschick versagte Glück, sah sie sich inmitten einer raffinirt verderbten Welt zu Verirrungen hingerissen, welche dem auflauernden Hasse ihrer Stiefmutter die Mittel boten, sie zu verderben. Zerrissenen Herzens verbannte der Vater sein Lieblingskind für ewig in strenges Exil, dessen Aufhebung Livia trotz der Fürbitten des Volks zu verhindern wußte. Ihre Statue zeigt sie als eine wundervolle edle Gestalt mit einem Gesichte von vollendeter Schönheit, die stolzen Züge voll lebendigsten Geistes an französischen Esprit erinnernd, und doch dabei von einem in sich zusammengefaßten Ausdrucke, der sich auch in ihrer Haltung wiederspiegelt, in welcher sich ausgesuchte Eleganz mit kaiserlicher Hoheit vereint. Beide Arme sind eingewickelt in der meisterhaft behandelten Gewandung von leichtem, mit langen Franzen besetztem Stoffe. Mit dem rechten Ellenbogen gegen die linke Handwurzel leise aufgestützt, hält sie das Gewand mit den Fingern der rechten (ergänzten) Hand am Halse sanft zusammen. Die linke Hand ist antik, was bei Statuen selten, und von großer Schönheit. — Von Julia's Stiefbruder,

Drusus dem Aelteren,

als Besieger des Arminius und Deutschlands Germanikus geheißen, der edelsten und reinsten Gestalt aus dem Hause des Augustus, an Heldenhaftigkeit und fleckenlosem Adel des Charakters nur erreicht von seinem Sohne Germanikus, zeigt, uns nur eine Bronzebüste bei Visconti die griechisch schönen Züge. Dagegen ist uns von seinem herrlichen Sohne,

---

*) S. Torso. Th. I., S. 531.

Germanikus,

dem Gemahle der edlen unglücklichen Agrippina, eine heroische Portraitstatue erhalten, welche das Museum des Louvre besitzt. Eine leichte Draperie bedeckt Untertheil und linke Schulter der Gestalt, deren Linke das aufgerichtete Parazonium, ein kleines breites, in der Scheide steckendes Schwert mit abgerundeter Spitze, hält. Der Kopf war nie vom Rumpfe getrennt. Ueber eine noch vorzüglichere Statue, den sogenannten Germanikus des Kleomenes, ist früher (s. Torso I., S. 531) gesprochen. Ich bemerke hier nur noch, daß ein Kunstforscher von Ruf, wie Göttling, dieselbe noch immer für das ächte Portrait des Germanikus hält, und in den etwas mager gehaltenen unteren Extremitäten eben nur die naturgetreue Nachahmung seiner Gestalt findet. Sein Adoptivbruder und Vetter

Drusus Cäsar,

der einzige Sohn Tiber's aus erster Ehe, der Besieger Marbod's, ebenso tapfer im Felde als staatsklug in den Geschäften des Friedens, gleich Germanikus in der Blüthe seiner Jahre durch Gift von dem allmächtigen Günstlinge Sejan heimlich aus dem Wege geräumt, ist uns in einer durch die Lebenswahrheit des Portraits höchst kostbaren Statue des Pariser Museums bei Visconti erhalten. Der Künstler scheint den Moment gewählt zu haben, wie Drusus die aufrührerischen Legionen in Pannonien durch seine Anrede zur Pflicht zurückführt. Die Linke hält an der Hüfte das mit der Spitze niedergesenkte Schwert. Die Rechte streckt sich am leis gekrümmten Arme mit ausgebreiteten Fingern und abgekehrter Handfläche den Umgebenden entgegen, »Stillschweigen mit der Hand fordernd,« wie Tacitus es in seiner herrlichen Schilderung jenes Moments ausdrückt. Der Haarschnitt über der Stirn ist der gleiche, wie bei allen Prinzen des Augusteischen Hauses; Panzer, Kriegskleid, Sandalen und ein Mantel auf der linken Schulter bilden die Tracht der bekleideten Theile. Auch

hier war der Kopf nie von der Statue getrennt. Alle diese Werke übertrifft aber an Kunstwerth und Vollendung die berühmte Kapitolinische

sitzende Portraitstatue der älteren Agrippina,

der Gemahlin von des älteren Drusus großem Sohne Germanikus. Diese Tochter Agrippa's und der Julia, geistreich und charaktervoll schön und gebildet wie ihre Mutter, aber ohne deren wilde Eigenschaften und Verirrungen, die sittsamste Gattin, die hochgesinnte, muthige Lebensgenossin des geliebtesten Helden, dessen Tod das ganze römische Volk beweinte, erlag dem gleichen Geschick, dem unter Tiber nichts Edles und Großes zu entfliehen vermochte. Nach Rache strebend für ihren gemordeten Gemahl, nach Sicherung der Herrschaft für die Kinder, die sie ihm geboren, fiel sie als Opfer der Intriguen Sejan's und der alten Livia; im Exil auf dem Felseneilande Pandataria, an der Küste Kampaniens, starb sie den Hungertod. Noch sieht man im Hofe des Konservatorenpalastes zu Rom ein würfelförmiges Gefäß, dessen Inschrift verkündet, daß es einst die Asche der größten Frau des kaiserlichen Roms umschloß. Während uns eine in Cerveteri unlängst aufgefundene Statue die heldenmüthige Frau, welche einst auf der Rheinbrücke den vor den Deutschen fliehenden Legionen entgegentrat, aufrecht stehend in ihrer Majestät zeigt, erblicken wir sie hier in häuslicher Nachlässigkeit auf einen Sessel hingelagert, das sinnende Haupt mit den ausdrucksvollen Zügen und der Adlernase nach oben gerichtet, wie verloren in brütendem Schmerze über den unersetzlichen Verlust des Gatten und doch noch voll schicksaltrotzender hochfliegender Gedanken. Die Haltung ist natürlich ruhig, edel und vornehm; der linke Arm ruht mit der Handwurzel auf der Lehne des Sessels, der rechte streckt sich bequem gegen das rechte Knie hinab. In dem Kopfe ist der Charakter römischer Matronenstrenge vorherrschend, die Gewandung sehr künstlich gelegt, und doch in der Arbeit hier und da nur skizzenhaft behandelt. Das Werk ist bis auf geringe Restaurationen

an der Spitze der Nase und des rechten Fußes, sowie an den Fingern der Hände vortrefflich erhalten.

Als Agrippina benannt und mit einer Briefrolle, dem Zeichen des Verbannungsbeschlusses in der Hand restaurirt, befindet sich eine ähnliche, sitzende, siebenthalb Fuß hohe, weibliche Kolossalfigur in dem Dresdner Museum; doch hat man in derselben später eine verlassene Ariadne zu erkennen geglaubt. Agrippina's Sohn war der zum Unheil der Menschheit auf den Thron gelangte

Caligula,

dessen wahnsinnige Tyrannei und Grausamkeit freilich nur als Folge von Geisteszerrüttung nach einer schweren Krankheit zu erklären ist. Eine nackte, ideal gehaltene Marmorstatue des Pio-Clementinischen Museums und eine Bronzebüste, bei Visconti abgebildet, geben uns die treuen, von Sueton geschilderten Portraitzüge dieses dämonischen Ungeheuers. Der bartlose, jugendlichschöne, aber finsterblickende Kopf der letzteren kontrastirt stark mit dem greisenhaften Ausdrucke der Stirn bei der ersteren, und doch ist auch dieser Ausdruck seiner Züge von Seneca bezeugt. Eine Statue seiner Mutter und eine andere seiner Schwester als Musen dargestellt, in Herkulanum gefunden, bewahrt die Dresdner Sammlung. Sie gehören zu den vortrefflichsten Portraitstatuen des Alterthums. Von seinem Nachfolger, dem Kaiser

Claudius,

sind drei in ihrer Art vorzügliche Portraitstatuen erhalten, eine Bronzebüste der Pariser Sammlung, und zwei von Marmor, in der Rotonda des Vatikan und zu Madrid. Der Charakter dieses Mannes ist eins von den zahlreichen Räthseln der Kaisergeschichte, und sein Biograph Sueton so recht der Mann dazu, dasselbe durch seine widerstreitenden Notizen noch unlösbarer zu verwirren. In der Jugend schwach an Körper und

Geist, von August und Livia sehr zurückgesetzt, von Tiber und Caligula verächtlich behandelt, aus der Zurückgezogenheit seiner gelehrten Studien, die ihn zum weltfremden Sonderling gemacht hatten, plötzlich im funfzigsten Jahre zum Thron berufen, bewies er auf demselben die widerstreitendsten Eigenschaften: eine Mischung von Scharfsinn und Wunderlichkeit, Herzensgüte und Grausamkeit, Großartigkeit und Kleinlichkeit. Auch sein Leibliches zeigte denselben Widerspruch einer großartig angelegten, aber verkümmerten Natur. Groß ohne mager zu sein, von schöner Gestalt, mit prächtigem grauen Gelock um den vollen Nacken, zeigte er stehend und sitzend viel Würde und Anmuth, während ein schwankender Gang, unruhiges Geberdenspiel und Zittern des Hauptes Figur und Antlitz in der Bewegung entstellten. Das Volk, für das er durch großartigste Nutzbauten, strenge Gerechtigkeitspflege wie in allen übrigen Beziehungen eifrig sorgte, liebte den persönlich bescheidenen, herablassend populären, gutmüthigen und milden Mann, und stellte seine einzelnen Grausamkeiten auf Rechnung seiner Umgebung. Die Bürgerkrone von Eichenlaub, welche seine Vatikanische Kolossalbüste schmückt, war kein Zeichen gemeiner Schmeichelei, und seine Physiognomie ist nicht ohne eine gewisse Großartigkeit des Charakters, während die Bronzebüste einen geistig stumpfen Ausdruck zeigt. Bei Weitem das herrlichste Denkmal der Portraitkunst des ersten Jahrhunderts n. Chr. ist aber die Madrider Kolossalbüste, die ihn mit Diadembändern und Strahlenkrone, also vergöttert darstellt. Sie ist höchst wahrscheinlich das Originalwerk, welches sein Nachfolger Nero anfertigen ließ. Ein blitztragender Adler hebt ihn empor über eine mit Trophäen des Land- und Seekrieges reichverzierte Basis. Die Strahlenkrone trägt einen Diskus oder Nimbus — eine Seltenheit vor Kaiser Konstantin —, aus welchem später die goldene Kreislinie um das Haupt der christlichen Heiligen hervorging. Trotz des idealisirenden Künstlers erkennt man doch sehr deutlich die Portraitzüge der Gesichtsbildung. Das kostbare Werk wurde unter den Ruinen des alten Bovillä an der Appischen Straße unfern Rom gefunden, wo sich ein Heiligthum des Julischen Kaisergeschlechts befand. Von Drusus,

dem Vater, und Antonia, der Mutter des Claudius, befinden sich Portraitstatuen zu Parma, woselbst auch Statuen des Claudius und der beiden Agrippinen aufbewahrt sind. Claudius' letzte Gemahlin war die ränkevolle jüngere

Agrippina,

die entartete Tochter des Germanikus und der älteren Agrippina, die Mutter Nero's, dem sie durch Vergiftung seines Stiefvaters den Weg zum Throne bahnte, um Jahre lang an seiner Stelle das Scepter des Weltreichs zu lenken, bis der seiner Mutter würdige Sohn sich ihrer durch Muttermord entledigte. Besser als eine Büste im Palast Chigi zu Rom zeigt eine Statue in Neapel die harten, fast männlichen, aber großen und majestätischen Züge dieses Weibes, das an Geisteskraft wie an Verbrechen nur in ihrem Sohne ihres Gleichen besaß. Ihre Vorgängerin in der Ehe mit Kaiser Klaudius war die berüchtigte

Messalina,

deren Portraitstatue wir noch in der berühmten überlebensgroßen Marmorgruppe des Louvre besitzen, welche sie mit ihrem Sohne Britannikus auf den Armen darstellt. Als man sie am Wege nach Tivoli in einer Lage von Puzzolanerde auffand, trugen die Gewänder noch Spuren der Bemalung. Edel drapirt, mit der Stola bekleidet, das Haupt mit einem Theile der mantelartigen Palla bedeckt, scheint sie dem Beschauer wohlgefällig das Kind zu präsentiren, dessen Drapirung, ähnlich der des Zeus, dem kleinen Geschöpfe die Würde höherer Natur verleiht. Wir finden Messalina fast immer mit ihren Kindern dargestellt. Es war eine Demonstration gegenüber dem Gemahl, dessen Ehre sie durch ihre Ausschweifungen befleckte, und selbst noch in ihrer letzten Todesnoth versuchte sie mit dem Ausrufe: »ich bin die Mutter des Britannikus und der Octavia!« diese ihre Kinder, wie Tacitus erzählt, als Schild zu

brauchen gegen das Schwert der ausgesendeten Mörder. Die ausschweifendste Phantasie eines modernen Romantikers verschwindet gegen die Schilderung des Ausgangs dieser Frau, welche uns die Annalen des Tacitus (XI., 26 — 34) gewähren. Dem Fundorte nach scheint diese Statue absichtlich versteckt gewesen zu sein, um sie der allgemeinen Zerstörung zu entziehen, welche nach dem Sturze der Messalina, wie das unter ähnlichen Umständen gewöhnlich war, alle ihre Bildnisse und Denkmäler betraf. Aber auch ohne dies entging so manches Portraitbildwerk einem solchen Schicksal. Das Gedächtniß eines Nero und Domitian, eines Commodus und Heliogabal war verflucht, und doch sind ihre Portraitstatuen auf uns gekommen. Denn es gab immer Menschen, die ihnen dankbar anhingen, und was solche Anhänglichkeit nicht that, das bewirkte die Ermüdung der mit der Zerstörung Beauftragten. Die Portraitstatuen im römischen Alterthum waren so überaus verbreitet, die Orte ihrer Aufstellung so zahlreich und verschieden; man hatte zuviel zu vernichten nach dem Sturze eines römischen Weltherrschers. Bei der Messalina kam noch hinzu, daß die Familie, der sie durch Geburt angehörte, so mächtig, und die Hoffnung, daß ihr Sohn Britannikus einst den Thron besteigen werde, so wohlbegründet war, daß die Erhaltung eines solchen Werks nicht Wunder nehmen kann. Haben wir doch eine Portraitstatue selbst noch vom Kaiser Didius Julianus, der nur sechzig Tage regierte *). So sind uns denn auch von

Nero

noch zwei Portraitköpfe in Marmor von vorzüglicher Arbeit erhalten. Der beste derselben ist der Vatikanische des Museum Pio Clementinum, der den gekrönten Lautenschläger als pythischen Sieger mit dem Lorbeerkranze darstellt. Die wilden Züge sind noch jugendlich und durch Idealisirung gesänftigt. Der Nacken zeigt schon die starke Fettbildung, welche

---

*) Visconti, Opere varie IV., p. 217.

später auch das Antlitz entstellte. In dieser letzteren Gestalt erscheint er in dem zweiten Kopfe von parischem Marmor, den das Louvre mit noch einigen anderen Statuen und Köpfen desselben aufbewahrt. Der dicke Kopf mit der Strahlenkrone, aus welcher die schmückenden Edelsteine ausgebrochen sind, ist ganz das getreue Portrait der Wirklichkeit; man könnte es für das Bildniß eines feisten, fanatischen, wuthblickenden Dominikaners halten. Sueton's Schilderung seiner äußeren Erscheinung: mittler Wuchs, röthlichgelbes dünnes Haar auf dem starken, geneigten Kopfe, regelmäßiges Gesicht, aber ohne alle menschliche Anmuth, blaue Augen mit stumpfem Blicke, dicker Bauch auf schwachen Beinen, findet hier wenigstens, was den Kopf betrifft, seine Bestätigung. Und wenn man bedenkt, daß selbst hier der Künstler ohne Frage noch idealisirend verfahren ist, so kann man einen Schluß auf das Abschreckende der Wirklichkeit ziehen, das der Anblick dieses wahnsinnigsten aller Tyrannen in seinen letzten Lebensjahren dargeboten haben mag. Ganz verschieden erscheint er dagegen in der Barberinischen, neunthalb Fuß hohen Kolossalstatue der Münchner Glyptothek aus pentelischem Marmor, wo das schon breite Gesicht noch jugendlich, das Haar ganz im Charakter des Herkules gehalten, und das Ganze der Erscheinung überdies noch in der heroisirten Darstellung möglichst verschönert ist.

Von den drei Zwischenkaisern Galba, Otho und Vitellius, welche das Julische von dem Flavischen Herrschergeschlechte trennen, sind nur die Portraits der beiden ersten erhalten. Der greise Galba in Küraß und Mantel zeigt ein strenges altrömisches Gesicht. Vom Otho führt die Viscontische Ikonographie nur einen Marmorkopf im Vatikanischen Museum auf, mit der Perücke (galericulus), die er auf dem Vorderhaupte zu tragen pflegte. Das Gesicht zeigt gemilderte Aehnlichkeit mit Nero's Zügen.

Ehe wir zu den Kaisern aus dem Hause der Flavier übergehen, ist noch das Bildniß eines der gewaltigen Heerführer und Kriegshelden zu erwähnen, durch welche selbst unter dem Regimente eines Caligula Claudius und Nero das Machtansehen und die Majestät des römi-

schen Reichs nach außen hin siegreich emporgehalten wurde. Jenen drei Herrschern diente mit gleicher Treue

Domitius Corbulo,

der größte Feldherr seiner Zeit, der Besieger der germanischen Chauken und der furchtbaren Parther, der Abgott seiner Legionen, der es verschmähte, durch Empörung sich an Nero's Stelle zu setzen, und dafür von diesem zum Danke nach Besiegung der Parther zurückgerufen und zum Tode verurtheilt, sich selber das Schwert ins Herz stieß, mit dem einzigen vielsagenden Ausrufe: »verdient!« Zahlreiche Büsten in den verschiedenen europäischen Museen haben die Züge dieses Mannes erhalten. Eine der schönsten und vortrefflich erhalten ist die des Louvre aus griechischem Marmor, gefunden zu Gabii in einem Heiligthum, das seine einzige Tochter ihren Ahnen weihte. Man hat seine Büsten öfters für Portraits des Cicero gehalten, ehe die Auffindung der Büste von Gabii die Züge des Corbulo sicher stellte. Sie entsprechen vollständig dem historischen Charakter des Mannes in ihrer eisernen, wortkargen Strenge, und zeigen das Gepräge jenes altrömischen Geistes, der sich selbst noch in diesen verderbten Zeiten in einzelnen Gestalten behauptete und bewährte. Eine gleichfalls sehr schöne Büste befindet sich in der Kapitolinischen Sammlung.

Die Kaiser des Flavischen Hauses.

Mit Nero war das Herrscherhaus der Julier erloschen. Der glückliche Soldat, welcher jetzt den Thron bestieg, und eine neue Dynastie gründete, die das aus den Fugen zu gerathen drohende Römerreich mit Kraft wieder einrenkte, war

Flavius Vespasianus,

geboren in der Dunkelheit eines kleinen Fleckens im Sabinerlande, ein Sechzigjähriger als er den Thron bestieg. Stark und stattlich von Gestalt, mit festen Gliedern und starken Muskeln, in den Zügen des kräftigen Gesichts von lebhaftem Teint etwas gezwängt Arbeitendes, also schildern die Berichte der Zeitgenossen seine äußere Erscheinung. Dieser Schilderung entsprechen seine Büsten, eine Kolossalbüste der Farnesischen und eine bronzene der Sammlung des Louvre. Die erstere zeigt uns, übereinstimmend mit den Münzen, einen ächt römischen, stark markirten Prälatenkopf mit hoher Stirn, schwachem Haupthaar und mächtigem Kinn, in den Zügen der Ausdruck kaustischen Witzes, dessen er Meister war, und den er auch bei Anderen zu würdigen verstand, selbst wenn sich derselbe gegen ihn selber richtete. Der Bronzekopf trägt den sauber mit dem Hammer getriebenen Eichenkranz. Wenig zahlreich sind die Portraits seines Sohnes und Nachfolgers, des trefflichen

Titus Vespasianus,

aber alle sind von übereinstimmend sprechender Aehnlichkeit. Dieser genialste und liebenswürdigste unter den Kaisern des ersten Jahrhunderts — »die Wonne der Menschheit« nannte ihn sein Volk — war eine von den Gestalten, deren äußerer Erscheinung zugleich die Götter das Siegel der Macht und Anmuth aufgeprägt hatten. Eine schöne, mäßig große, in der letzten Zeit etwas starke Gestalt vereinte, wie Sueton sagt, Leibeskraft mit anmuthiger Würde, und Grazie und Majestät thronten auf den Zügen seines Antlitzes. Der kühnste Reiter und gewandteste Fechter, in jeglichem Waffenwerke gleich geschickt, war er zugleich ein Freund aller Künste des Friedens, ein bewunderter Redner und Stegreifdichter in beiden Sprachen, und seine langjährige Geliebte, die schöne Königstochter von Judäa, Berenike, von der er so schwer und nur gezwungen sich

trennte, als er den Thron bestieg, lauschte oft und gern, wenn er anmuthvoll zur Harfe sang. Von seinen unzähligen Bildnissen ist eine herrliche, überlebensgroße Marmorstatue im Louvre erhalten, die uns den heldenhaften und doch so milden Kaiser zeigt in voller Kriegertracht, aber unbedeckten Hauptes, die Linke auf den Schild gestützt, den rechten Arm ausstreckend in der Stellung, wie er zu seinen Kriegern sprach. Die Arbeit ist selbst in den Details der Zierrathen auf Panzer und Beinschienen von hoher Vortrefflichkeit. An der linken Seite hängt am schmalen Schulterbandelier das kurze Gürtelschwert, Parazonium genannt, das Zeichen des Kommandos, und bei den römischen Kaiserstatuen, auch den heroisirten, stets vorhanden. Marmorbüsten des Titus befinden sich auf dem Kapitol, in Villa Albani (eine Kolossalbüste) und im Vatikan, eine Bronzebüste im Louvre. Titus' Tochter, die geistreiche intrigante Julia, ist uns in einer Marmorstatue des Vatikan erhalten, welche im Jahre 1828, nebst einer Statue ihres Vaters in der Toga, zu Rom ausgegraben wurde. Beide Statuen waren bei der Auffindung noch vollständig bemalt *). Von dem Purpurroth der kaiserlichen Toga und von der gelben Farbe des Futters derselben sind in den Tiefen der Falten noch jetzt Farbenspuren erhalten. Die verhältnißmäßige Seltenheit der Portraits von Titus in unseren Sammlungen kommt vielleicht auf Rechnung seines ihm so unähnlichen Bruders

Domitianus,

der aus Eifersucht, wie Visconti meint, eine große Menge derselben öffentlich oder heimlich zerstören ließ. Dafür weihete nach seiner Ermordung der Senat das Andenken des Tyrannen, unter dessen grausamem Regiment er funfzehn Jahre lang geblutet, dem öffentlichen Fluche, und alle seine Bildnisse und Denkmäler der Vernichtung. Und so eifrig wurde dieser

---

*) S. Torso. Th. I., S. 539; vergl. Braun, Ruinen und Museen Roms, S. 251.

Befehl vollzogen, daß es nach Prokop im sechsten Jahrhunderte nur noch eine einzige Statue des Domitian in Rom gab. Auch wir kennen nur eine solche; es ist die gegen acht Fuß hoch Statue von parischem Marmor in der Glyptothek zu München, die ihn nackt als Heros, in der Rechten das Kommandoschwert, auf der linken Schulter den Kriegsmantel, das Paludamentum, in jugendlichem Alter darstellt. Das Haupt war, wie die rings eingelassenen Metallstifte beweisen, von einem metallenen Kranze umgeben. Gestalt und Haltung haben etwas vom Vatikanischen Apoll. Das Haar sträubt sich an der Stirn steilaufwärts, und das wohlgebildete Antlitz, das fast schön zu nennen ist, verräth nur in einer gewissen Härte des Ausdrucks den späteren Charakter. In der That war Domitian nach dem Zeugniß seines Biographen ein schöner Mann. Sein Wuchs war in der Jugend hoch und stattlich, sein Anstand und seine schöne Haltung, verbunden mit bescheidenem Ausdrucke und feiner Röthe des Gesichts, sowie mit großen, wenn auch etwas kurzsichtigen Augen und feingebildeten Füßen, machten ihn zu einem der schönsten Jünglinge Roms. Er war sich dieser Vorzüge selbst bewußt und rühmte einmal in einer Ansprache an den Senat: »Bisher sei man doch mit seiner Sinnesart wie mit seinem Aussehn zufrieden gewesen.« Seine spätere Kahlköpfigkeit war ihm sehr verdrießlich, er hörte selbst nicht gern das Wort aussprechen. Dennoch tröstete er einen von demselben Geschick betroffenen Freund, an den er eine eigene Schrift »über gute Haarpflege« richtete, mit einem Homerischen Verse und den beigefügten Worten: »Auch ich theile dein Schicksal und ertrage es so gut ich kann, daß mein Haar mir mitten in der Mannesjugend altert. Ist doch nichts lieblicher aber auch nichts flüchtiger als die Schönheit.« Es müssen wunderbare Menschen gewesen sein, dieser Domitian und seines Gleichen auf dem römischen Kaiserthrone, deren Inneres uns durch ihre Biographen lange nicht genügend erschlossen ist, und bei denen nur einzelne blitzartig erleuchtende Züge einen momentanen Einblick gestatten! Diese römischen Kaiser des ersten Jahrhunderts warten noch auf ihren Niebuhr. Selbst Domitian, der so hart verschriene, unterlag nur einer Palastintrigue; das Volk

haßte ihn mit Nichten, und das Heer liebte ihn so, daß es seine Vergötterung zu erzwingen versuchte, und an seinen Mördern Rache nahm. Von seiner Gemahlin, der liebenswürdigen, auch nach des Kaisers Sturze hochgeehrten

Domitia,

befand sich eine sechs Fuß hohe parische Marmorstatue im Museum Napoleon, wohin sie aus Deutschland gebracht war *), so vollständig erhalten, daß nur ein Finger der Restauration bedurfte. Die Kaiserin ist als Göttin Hygieia dargestellt, und das Werk selbst, nach Visconti's Ansicht, freie Nachbildung eines älteren berühmten Meisteroriginals jener Gottheit, in deren Darstellung sich die großen Künstler Skopas, Bryaxis, Nikeratos u. A. versucht hatten. Doch erscheint von allen Bildungen der Hygieia, die wir noch besitzen, keine als Nachahmung der anderen, und Visconti folgert daraus wohl mit Recht, daß es unter den Werken jener Meister keins gegeben, welches alle anderen übertreffend den ersten Rang eingenommen und die Idealgestalt dieser Gottheit für immer festgestellt hätte.

Eine sitzende Kolossalstatue in der Rotonda des Vatikan zeigt uns die idealisirten Portraitzüge des Kaisers

Nerva,

mit dessen mildem Regimente Rom und die römische Welt wieder aufzuathmen begann. Der untere Theil der Figur, auf welchen der unbekleidete Oberkörper nach der Auffindung desselben aufgesetzt worden, ist einer

---

*) Ich weiß nicht anzugeben, in welcher Sammlung sich jetzt diese Statue befindet, die ich nur aus der Abbildung in Visconti's Ikonographie Roms kenne. Dasselbe gilt von dem bald zu erwähnenden herrlichen Trajanskopfe der Kardinal Fesch'schen Sammlung.

jener Gewandstürze, wie sie zur schnellen Herrichtung von dergleichen thronenden Kaiserstatuen — Nerva selbst regierte kaum drei Monate — in den römischen Künstlerwerkstätten und Magazinen jener Zeit überaus zahlreich vorhanden waren. Die Bildnißähnlichkeit beschränkte sich bei dergleichen gewöhnlichen Denkmälern vorzugsweise auf den oberen Theil, der denn auch hier, trotz der apotheosirenden Erhöhung und Idealisirung, die schwächliche Körperkonstitution des trefflichen Kaisers durchblicken läßt. In den europäischen Museen finden sich überhaupt sehr viele Kaiserstatuen, von denen die Köpfe auf zufällig vorhandene Rümpfe gesetzt sind. Profil und Knochenbau des Kopfes sind von großer Wahrheit, und die Statue überhaupt das beste Bildniß, das wir von Nerva haben. Der metallene Blätterschmuck des Kranzes um das Haupt war geraubt, als man das Werk auffand, und ist von neuerer Hand ergänzt. Nerva's größtes Verdienst war, daß er in dem von ihm adoptirten Spanier

Trajan

dem römischen Reiche einen der trefflichsten Herrscher aller Zeiten gab, dessen glorreiches Andenken noch die späteste Zeit dadurch ehrte, daß der Zuruf des Senats jedem neuen Kaiser wünschte: glücklicher zu sein als Augustus und besser als Trajan. Das Louvre bewahrt sein Portrait in mehreren (stark restaurirten) Statuen und Büsten. Aber die schönste von allen ist die bei Visconti-Mongez abgebildete Büste der Sammlung des Kardinal Fesch aus parischem Marmor. Es ist ein Portrait des höheren Alters, aber noch bemerkt man in den Zügen des bartlosen kräftigen Angesichts die Spuren der Schönheit und des würdevollen geistreichen Ausdrucks, welche die Historiker an dem stattlich hochgewachsenen Manne mit dem anmuthreichen Blicke der großen Augen und dem herrlich gebauten, früh ergrauten Kopfe rühmen. Von den Bildnissen seiner Gattin Plotina, sowie von den Portraits des Hadrian und der Sabina ist bereits früher geredet worden. In den Portraits der Kaiserinnen und anderer vornehmer Frauen dieser Zeit

sieht man schon das Bestreben der Künstler, den oft geschmacklos aufgewulsteten Haarputz damaliger Mode getreu wiederzugeben. Hadrian's Nachfolger, der milde liebenswürdige

Antoninus Pius,

ist uns vorzüglich in zwei Portraitbildwerken, in einer Kolossalstatue der Rotonda des Vatikan und in einem herrlichen Kolossalkopfe aus pentelischem Marmor im Louvre, erhalten. Man fand die erstere, nebst mehreren anderen überlebensgroßen Bildnissen des Kaisers und dem vortrefflichen Vatikanischen Kolossalkopfe seiner ebenso geistreichen als intriganten Gemahlin Faustina, unter den Trümmern von Hadrian's prachtvoller Tiburtinischer Villa, deren Erweiterung und Vollendung sich Antoninus sehr angelegen sein ließ. Die Geschichte nennt ihn den Numa des römischen Kaiserreichs, und wunderbar genug erscheint sein Antlitz dem Idealbilde des alten weisen Römerkönigs höchst ähnlich, zumal in dem Kolossalkopfe des Louvre, der ihn als Priester darstellt. Die Portraits der Faustina sind in unseren Museen unter den Bildnissen der römischen Kaiserinnen bei Weitem am zahlreichsten vertreten. Fast ebenso zahlreich sind die Bildnisse des philosophischen Kaisers

Mark Aurel

in Statuen und Büsten, von denen die überlebensgroße, in Villa Hadriani gefunden, aus pentelischem Marmor in der Statuengallerie des Vatikan nach Ausdruck, Aehnlichkeit und vollständiger Erhaltung die beste ist. Jugendportraits in den Sammlungen des Kapitol und Louvre zeigen ihn als noch unbärtigen Jüngling, krauslockig mit reizenden Zügen des feinen Gesichts; eine Marmorstatue über Lebensgröße im Louvre, in Kriegertracht mit Feldherrnmantel und reichverzierter Rüstung. Aber ungleich berühmter als diese, ja als alle vorhandenen Denkmäler der römischen Kaiserbilder ist die

Reiterstatue des Kapitols,

nach dem einstimmigen Urtheile aller Kunstforscher die schönste Reiterstatue und zugleich die größte aller Bronzen des Alterthums. Sie stand ursprünglich auf dem Platze der Laterankirche, wo sie Papst Clemens III. wieder aufgerichtet und dem Kaiser Konstantin als dem ersten christlichen Kaiser geweiht hatte. Noch zu Winckelmann's Zeiten gab der Senat von Rom alljährlich einen Blumenstrauß an das Kapitel dieser Kirche, als Zeichen des alten Rechts derselben an diesem Kunstwerke, und ein besoldeter Beamter, Custode del Cavallo geheißen, wachte über der Erhaltung desselben. Winckelmann meinte, daß die Figur des Kaisers während des Mittelalters verschüttet gelegen habe. Aber leider giebt weder er noch sonst ein kunstgeschichtliches Werk Nachricht über Größenmaße und Verhältnisse des edlen Werks, das, vollständig erhalten wie es ist, uns die monumentale Kunst jener späten Zeit noch auf einer Höhe zeigt, welche die unserige beneidend zu bewundern hat. Michel Angelo, unter dessen Leitung die Statue nach dem Kapitolplatze versetzt wurde, sprach seine Bewunderung der Lebendigkeit des Rosses mit den Worten aus: »es brauche nur den erhobenen Fuß zur Erde zu setzen, um die Täuschung zu vollenden,« — ähnlich, wie später Lessing von dem Rosse des großen Kurfürsten zu Berlin, dessen Reiterstatue der geniale Schlüter, »der Michel Angelo des Nordens,« nach jenem Vorbilde geschaffen, sagte:

Ihr bleibet voll Verwundrung stehn,
Und zweifelt doch an meinem Leben?
Laßt meinen Reiter mir die Ferse geben,
Dann sollt Ihr sehn!

Unbedeckten Hauptes, die Rechte segnend und Gnade verheißend ausgestreckt, die edelmilden, gütevollen Züge des bärtigen Antlitzes mit jener Bewegung der Hand in schönster Harmonie, sitzt der Kaiser in etwas vorgebückter Haltung auf dem langsam schreitenden Leibrosse. Kein Waffenschmuck, noch sonst ein Zeichen seiner Würde, nur ein einfacher Kriegsmantel dient zur Bekleidung der Gestalt, für deren schlanken, etwas

schwächlichen Gliederbau das Thier, das ihn trägt, fast zu gewaltig erscheint, eben wie das Reich, das dieser gekrönte Philosoph zu regieren die schwere Aufgabe hatte. Alles in dieser Gestalt, von dem sprechend ausdrucksvollen Blicke des ganz individuellen Gesichts bis auf die Art, wie er mit etwas stark abstehenden Füßen in vorgeneigter Haltung zu Pferde sitzt, zeigt deutlich, daß der Künstler sich die Aufgabe gestellt hatte, durch möglichst genaue Portraitauffassung ein wahrhaft historischtreues Denkmal hinzustellen. Sogar das Roß von friesischer Zucht scheint treue Nachbildung eines Lieblingspferdes zu sein, das den Kaiser über seine Schlachtfelder getragen und von dem herab er Besiegten und Gefangenen oftmals, wie hier, Gnade und Frieden verkündet. Das Ganze zeigt noch Spuren der Vergoldung, wie die Rosse der Markuskirche zu Venedig, welche vielleicht derselben Zeit angehören, aber in keiner Beziehung den Vergleich aushalten mit dem edlen geist- und lebensvollen Schlachtrosse Mark Aurel's, das dem Beschauer, der sich ihm von der breiten Kapitoltreppe her naht, gleichsam entgegenzuschreiten scheint. Die Figur des Reiters ist nur aufgesetzt und konnte bei der Versetzung der Statue ohne Mühe abgehoben werden. Im Mittelalter scheint sie eine Zeit lang wirklich gefehlt zu haben, denn das Denkmal führte lange Zeit nur den Namen il cavallo di Costantino, das Pferd Konstantin's. Wie das Werk jetzt dasteht, das Antlitz des guten Kaisers der untergehenden Sonne zugewendet, gab es, umspielt von ihren letzten Strahlen, mir so recht das Sinnbild der alten Kunst an ihrem Sonnenuntergange! Mark Aurel's Reiterstatue ist die einzige, welche in Rom von den Hunderten, ja Tausenden solcher Bildungen geblieben *), die vereint mit einem ganzen

*) In neuester Zeit (1849) ist in Trastevere zu Rom von einer ähnlichen bronzenen Reiterstatue das freilich sehr beschädigte Roß gefunden worden, das nach den Berichten der Kunstforscher als ein griechisches Originalwerk angesehen werden kann. Der staunenswerth dünne Erzguß ist sehr stark oxydirt und zeigt Spuren alter Restaurationsversuche. Die herrliche Kopfbildung erinnert an die Pferdeköpfe des Parthenon und deren großartige Stylisirung. Von dem Reiter ist nur ein beschuhter Fuß mit herrlichen Ornamenten gefunden.

Heere von anderen statuarischen Denkmälern einst die alte Welthauptstadt schmückten, und mit dem Reichthum ihrer historischen Erinnerungen an große Helden und Staatsmänner als eine zweite Bevölkerung angesehen werden konnten, die durch die Kunst fortlebte mit dem rastlos vorwärts strömenden Leben des gewaltigen Volks und seiner »ewigen« Stadt. Und wie sich die kühnste Phantasie keine Vorstellung zu machen vermag von der Pracht und Größe solchen Anblicks, so können wir Nachgeborne gegenüber diesem Werke auch kaum eine Ahnung haben von der Herrlichkeit jener großen Lysippischen Reiterstandbilder, deren schwacher Abglanz uns in diesem Denkmale durch die Gunst des Geschicks erhalten ist.

Die Reiterstatue Mark Aurel's erscheint besonders dadurch als ein Musterwerk ihrer Gattung, daß sie den monumentalen Charakter eines solchen plastischen Portraitdenkmals durch die ganze Auffassungsweise zum Ausdruck bringt. Das monumentale Portraitbild soll nämlich nicht eine augenblickliche Erregtheit und Stimmung, sondern den bleibenden Charakter darstellen, nicht die Erscheinung im besonderen Falle, sondern gleichsam die Summe der Gesammterscheinung in möglichst vielen Fällen vor uns hingestellt zeigen. Ist die Basis der Figur ein Roß, so soll dies edelste der dem Menschen verbundenen Thiere auch seinerseits durch Gang und Haltung in Uebereinstimmung stehen mit der ruhig gesammelten Erscheinung des Helden, den es trägt. Nur wo die Reiterstatue ein besonderes Faktum verewigen, eine einzelne Situation ins Gedächtniß rufen soll, wird der Künstler, wie bei der Reiterstatue des am Granikus kämpfenden Alexander *), eine Ausnahme machen dürfen. Die Reiterstatuen der Balbus, Vater und Sohn, im Neapolitanischen Museum, welche man vor dem Theater zu Herkulanum ausgrub, die ältesten ihrer Art aus dem Alterthume, sind, wie der Mark Aurel des Kapitols, in dieser monumentalen Ruhe gehalten. Bei der letzteren Statue ist das Roß, dessen Zügel der Reiter achtlos mit der Linken gefaßt hält, ruhig

*) S. oben S. 32.

vorschreitend gedacht. Wie es in der Natur der Fall ist, hebt es gleichzeitig den rechten Vorder- und den linken Hinterfuß zum Schritte auf, während die auftretenden Füße in paralleler Richtung stehen *). Unter den neueren Künstlern hat Alessandro Leopardo in seiner Reiterstatue des berühmten Feldherrn Colleoni vor der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig den Fehler begangen, daß er sich in dem nachziehenden Hinterfuße vergriff, und die Füße des Rosses sich, wie bei einem Paßgänger, an einer Seite bewegen ließ. Wenn andere Künstler, wie z. B. Rauch in seiner berühmten kolossalen Reiterstatue Friedrich's des Großen zu Berlin, den der Bewegung des gehobenen Vorderfußes entsprechenden Hinterfuß noch mit der Spitze des Hufes am Boden haften ließen, so thaten sie es, um durch drei feste Punkte mittelst des in der hohlen Bronzegestalt eingegossenen mächtigen Eisengeripps dem Ganzen mehr Standsicherheit zu geben.

Fast alle neueren Reiterstatuen, bei denen das Ruhende vorherrscht, sind nach dem Muster des Mark Aurel gefertigt. Die berühmtesten derselben sind, außer der genannten des Türkenbesiegers Colleoni zu Venedig, die den Helden ganz gewappnet, den Kommandostab in der Rechten, den

---

*) Diese Bemerkung ist keineswegs überflüssig. Herr Emil Braun sagt in seiner Beschreibung der Kunstschätze Roms wörtlich: »Bei dem Pferde hat sich der Künstler die Freiheit genommen, die gehobenen Füße übers Kreuz zu setzen, was für die stylistische Anordnung der Massen von wohlthätigen Folgen ist, dagegen mit der Naturwahrheit, ja mit den Naturbedingungen streitet. Ein Pferd, welches so schreiten wollte, würde sich die antagonistischen Muskeln zerreißen, wie durch mechanische Experimente nachgewiesen ist.« (Ruinen und Museen Roms S. 116. 117.) — Allein trotz des hier gemachten Aufwandes von Wissenschaftlichkeit beruhen alle diese Behauptungen doch auf völliger Unkunde des Richtigen. Der Künstler hat sich keine Freiheit genommen. Die Art, wie sein Roß die Füße setzt, ist nicht nur keine physische Unmöglichkeit, die »mit den Naturbedingungen streitet,« sondern es ist die allein naturgemäße regelrechte Gangart des Pferdes, von der nur die sogenannten Paßgänger abweichen.

Helm auf dem Haupte, stolz zurückgebogenen Leibes darstellt, die Reiterstatue Heinrich's IV. auf dem Pontneuf, Johann von Bologna's Cosmus von Medici zu Florenz, Schlüter's großer Kurfürst auf der langen Brücke zu Berlin, Thorwaldsen's Kurfürst Maximilian in München, und Rauch's Friedrich der Große in Berlin. Wir werden auf das zuletzt genannte Werk in dem nächstfolgenden Abschnitte zurückkommen.

Die zahlreichsten aller Kaiserbildnisse sind die Portraitstatuen und Büsten des Mitregenten Mark Aurel's,

Lucius Verus,

des schönen Wüstlings, der seine, bei den Römern seltenen blonden Locken mit Goldstaub zu pudern pflegte, und nach den Alten für den schönsten Mann seiner Zeit galt. Unter den Ruinen seines Lustschlosses zu Acqua Traversa, nahe bei Rom, fand man die Kolossalbüsten beider Kaiser, welche sich jetzt im Louvre befinden. Von ihnen ist die des Verus, aus parischem Marmor, das schönste aller Bildnisse dieses Kaisers, vollkommen erhalten und durch die Sorgfalt der Ausführung als ein Meisterstück der Skulptur weltberühmt. Das Fleisch ist von wunderbarster Zartheit und Weiche und Bart- und Haargelock von so mühsamer, mit dem Bohrer ausgeführter Ausarbeitung, daß es erst in ganz neuester Zeit vermittelst einer neuen Erfindung gelungen ist, von diesem Kopfe Abgüsse zu nehmen, ohne das Original zu beschädigen *). Die Augenlider liegen lederartig an, der Mund ist fest geschlossen, die Hautfalten um Augen und Mund sind stark hervorgehoben, die Iris des Auges und die Brauen, wie bei fast allen römischen Büsten, sorgfältig angedeutet, was bei griechischen Büsten nicht der Fall ist.

Der Sohn Mark Aurel's und seiner Gemahlin, der schönen geist-

*) Das Nähere findet man in dem Buche: »Zwei Monate in Paris« von Adolf Stahr. Th. I., S. 154 — 156.

reichen, viel verläumdeten Faustina, deren jugendliche Büste auf dem Kapitol von wundervoller Arbeit uns den liebenswürdigsten Mädchenkopf zeigt, war durch ein unerklärbares Naturverhängniß jener

Kommodus,

»Caligula, Nero und Domitian in einer Person,« von Zeitgenossen für den Sohn eines Gladiators gehalten. Seine Marmorbildnisse, die sehr selten sind, verrathen trotz der auffallenden Schönheit der Züge, welche auch durch die Zeugnisse der Schriftsteller bestätigt wird, noch immer genug von einem solchen Charakter. Weder die anmuthige Büste des Kapitols, die ihn als halberwachsenen Knaben darstellt, noch der wunderschöne Kopf einer anderen Büste, die ihn uns in seinen letzten Jahren zeigt, entbehren eines gewissen unheimlichen Zuges, der dem Ganzen einen abstoßenden Eindruck verleiht. In der letzteren Büste mit dem wohlfrisirten Kopfe und dem starken Lockenbarte ist es besonders der wilde Blick und die Spuren der wüsten Ausschweifung an den hohlen Augen und Wangen, was diesen Eindruck des Unheimlichen hervorbringt, der durch die eigenthümliche Schädelbildung mit dem schwachen Oberkopfe und dem sehr breit entwickelten Bau der Kinnbacken noch verstärkt wird. Die Kapitolinische scheint nach Winckelmann's Urtheil aus der Werkstatt desselben großen Meisters hervorgegangen zu sein, der die herrlichen Kolossalköpfe des Mark Aurel und Lucius Verus geschaffen hat. Eine stark restaurirte Reiterstatue in der Thiergallerie des Vatikan, die ihn auf der Jagd darstellt, scheint mir vielmehr eine Kopie der aus Plutarch *) bekannten ehernen Reiterstatue des Philopömen zu sein, welche die Achäer ihrem Führer zum Andenken an die Waffenthat in jener Schlacht errichteten, in welcher er den Tyrannen Machanidas von Lacedämon erlegt hatte. Philopömen war dargestellt, wie er sein Roß zur Seite wendend

---

*) Philopömen Kap. 10.

und den Speer in die Mitte fassend seinen Gegner, dessen Roß sich aus einem Graben herausarbeitete, vom Pferde stieß. Dieselbe Stellung hat auch die Vatikanische Kommodusstatue. — Von den beiden Nachfolgern Caracalla's ist der ehrwürdige langbärtige Kaiser Pertinax in einer Büste, und Didius Julianus, der als der Erste das Diadem von den Prätorianern kaufte, in einer Statue zu Kassel erhalten. Es ist das eine von den Statuen, die nach Gelegenheit die Köpfe wechselten, und so hatte selbst Julianus, der nur zweiundsechzig Tage das Glück genoß, auf dem blutbefleckten Throne zu sitzen, noch Zeit gefunden, seine Statuen aufrichten zu lassen, ehe er selbst von seinen Garden ermordet wurde. Das Aufrichten ihrer Statuen gehörte überhaupt zur Inauguration der römischen Kaiser bis in die späteste Zeit des Reichs, selbst noch zur Zeit Kaiser Justinian's.

Nächst Lucius Verus hat man die meisten Portraitbilder von dem Kaiser

Septimius Severus.

Eine gute Portraitbüste zu Paris in edlem Style zeigt etwas Afrikanisches in den Zügen, was gemildert erscheint in der trefflichen Bronzestatue, die sich jetzt im Palast Sciarra zu Rom befindet. In der That war Severus in Afrika geboren, und es kann daher nicht befremden, daß derselbe afrikanische Typus sich wiederfindet in der Büste seines Sohnes Geta, der einzigen, welche erhalten ist, da der brudermörderische

Caracalla

alle Denkmäler seines Bruders vernichten ließ. Geta ist ein schöner Kopf mit stolzem Munde, das Werk selbst, vom schönsten, dem Elfenbein ähnlichen Marmor, sehr gut gearbeitet und vollkommen erhalten. Caracalla, dessen Medaillen die letzten sind in der Reihe kostbarer Kaiser-

bronzen seit August, die sich an Kunstwerth den geschnittenen Steinen an die Seite stellen, begegnet uns in Büsten fast in allen europäischen Museen, am schönsten in dem Museum zu Neapel. Mit dem krausen Hauptthaar und Bartgelock, dem gekünstelt wilden Blicke und dem studirt à la Alexander zur Seite geneigten Kopfe ist er ganz das Abbild eines Theatertyrannen. Interessanter wie Beide ist die unglückselige Mutter dieser beiden feindlichen Brüder, die Kaiserin

Julia Domna,

Syrerin von Geburt, und niederer Herkunft, aber durch Geist und Schönheit ausgezeichnet, und von dem damaligen Provinzgouverneur, späteren Kaiser Septimius Severus aus Neigung und Aberglauben — die sterndeutende Kunst der Magier hatte ihr jegliches Glück geweissagt — zu seiner Gemahlin und auf den Kaiserthron erhoben. Und Julia Domna verdiente Alles, was die Sterne ihr irgend versprechen konnten. »Selbst im vorgerückten Alter waren ihr noch Reize der Schönheit eigen, und sie verband mit einer lebhaften Phantasie eine Festigkeit des Geistes und eine Kraft des Urtheils, mit denen ihr Geschlecht nur selten begabt ist. Ihre liebenswürdigen Eigenschaften machten nie einen tiefen Eindruck auf das finstere eifersüchtige Gemüth ihres Gatten; aber unter der Regierung ihres Sohnes leitete sie die wichtigsten Dinge des Reichs mit einer Klugheit, welche seine Macht aufrecht erhielt, und mit einer Mäßigung, welche zuweilen seine wilden Tollheiten wieder gutmachte. Sie war dabei in Wissenschaften und in der Philosophie wohl bewandert und jede Kunst und jedes Talent fanden in ihr eine Freundin und Beschützerin *)«. Aber diese ausgezeichnete Frau war zugleich die unglücklichste ihrer Zeit. Sie sah ihren Gemahl vor sich hinsterben in jener düsteren

*) Gibbon, Sinken und Fall des römischen Reichs. Th. I., Kap. 6.

Schwermuth, welche sein oft wiederholter Ausruf: Omnia fui et nihil expedit, »Alles bin ich gewesen und Alles war eitel!« so furchtbar ausspricht. Sie sah den einen Sohn durch die Sendlinge des anderen in ihren Armen ermorden, und blieb selbst nur übrig, um das von den Furien des Brudermords zerrüttete Leben des anderen zu beweinen, und nach dem gewaltsamen Ende desselben sich selbst den Tod zu geben.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts fand man zu Bengazzi bei Tripolis, dem Geburtsorte des Kaisers Septimius Severus, eine überlebensgroße Statue von pentelischem Marmor und trefflicher Arbeit, so vollkommen wohlerhalten, wie wir nach Visconti keine einzige Statue des Alterthums mehr besitzen, und erkannte in ihr die, jetzt im Louvre befindliche Portraitstatue der Julia Domna, mit welcher einst eine afrikanische Stadt, vielleicht die Geburtsstadt des Kaisers, dessen Gemahlin ehrte. Die einfache, leichte und doch majestätische Haltung ist die einer Fürstin, welche einen ihr Nahenden anhört. Ihre ganze Figur ruht auf dem rechten Fuße. Die leichte Bewegung des ein wenig nach vorn gerückten linken läßt die Gestalt wie lebend vor uns erscheinen. Ein weiter Mantelüberwurf, die Palla, bedeckt nach der Sitte der Zeiten das Haupt der Kaiserin, und läßt, außer dem Antlitz, von der umhüllten Gestalt nur die vollkommen erhaltenen Hände sehen, welche bis über die Handwurzel, wie bei der Polyhymnia und Mnemosyne, bedeckt erscheinen, und von denen die rechte den Schleiermantel vom Antlitz zurückgezogen hält. Dennoch ist diese weite Draperie so künstlerisch angeordnet, daß sie ohne Affektation die Formen des Körpers durchschimmern läßt. Das weiche gewellte Haar ist bei Weitem geschmackvoller geordnet, wie bei den meisten weiblichen Statuen dieser Epoche, und der Künstler, der das wundervolle Werk schuf, gehörte ohne Zweifel noch jener plastischen Kunstschule an, die unter Hadrian und Mark Aurel ihre letzten Nachblüthen trieb. Für die Geschichte der farbigen Skulptur ist die Notiz wichtig, daß an dieser Statue, als man sie zuerst in Versailles aufstellte, noch Spuren der Bemalung an den Wangen sichtbar waren.

Um dieselbe Zeit mit jener Statue ward bei Rom auch die Vatikanische Kolossalbüste der Julia Domna aufgefunden, die größte unter allen, welche wir überhaupt von einer Frau des Alterthums besitzen. Hier erscheint die Fürstin bereits im vorgerückten Alter. An die Stelle des milden Ausdrucks ist eine eigenthümliche Starrheit des Blicks getreten, und statt der natürlichen Lockenfülle deutet der Haarputz eine künstlich gekräuselte Tour an. Perrücken, ja sogar abnehmbare, sind nichts Seltenes an den Portraitbildern der römischen Kaiserinnen dieser Epoche. Aber auch dies Werk darf als ein Beweis gelten, daß selbst in der späten Zeit des beginnenden dritten nachchristlichen Jahrhunderts die Plastik im Portrait noch wahrhaft Ausgezeichnetes zu leisten vermochte.

An solchen Beweisen fehlt es selbst nicht aus der Zeit nach Caracalla, von welchen wir nur die bedeutendsten Portraitwerke aufzeichnen wollen. Zu diesen gehören die Büsten Heliogabal's im Louvre, in Dresden und München, und auch der berühmte bärtige Bacchus (s. Torso. Th. I., S. 360) des Vatikan ist nach Mongez *) ein Portrait dieses letzten Kaisers aus der Familie der Antonine, das den wüsten Jüngling, den seine Biographen allerdings an Schönheit dem jugendlichen Bacchus vergleichen, als syrischen Priester darstellt. Nach demselben Kunstforscher sind die Kaiserköpfe von Heliogabal bis Konstantin ausgezeichnet durch die fast rasirten Haare und den nur auf den Wangenhöhen rasirten Bart. Von der Mutter dieses Ungeheuers, der unglücklichen

Julia Soämias,

ist noch eine Portraitstatue im Vatikan erhalten, welche sie als Venus aus dem Bade steigend darstellt. Auch hier ist der Kopf mit einer beweglichen Marmorperrücke bedeckt, die sich genau an die zu beiden Seiten an den Schultern herabfallenden unbeweglichen Haarlocken anschließt,

---

*) Iconogr. Rom. Th. III., p. 188. 189.

welche für die Auffassung der Venus in jener Situation charakteristisch waren. Die beiden letzten als Kunstwerke der Erwähnung werthen Kaiserbildnisse sind die Büsten des dritten Gordianus und des Gallienus in der Sammlung des Louvre. Die erstere ist überdies eine große Seltenheit ihrer Art dadurch, daß die Büste bis zum Bauchnabel geht, und Arme und Hände zeigt, welche bis auf einzelne Theile wohlerhalten sind. Die Linke hält den Knauf des an seiner Seite hängenden Parazoniums, die Rechte trug wahrscheinlich eine Victoria, zur Bezeichnung seiner Siege über die Perser. Beide Büsten zeigen, daß noch in der Mitte des dritten Jahrhunderts sich für das Bildniß eine sehr geschickte Technik erhalten hatte. Aber schon am Ausgange desselben tritt in den übrig gebliebenen Werken der allgemeine Kunstverfall auch auf diesem letzten Gebiete der Plastik sichtbar zu Tage. Die angebliche Statue Kaiser Konstantin's im Lateran und die des Kaiser Julian des Apostaten in Paris sind plumpe und leblose Arbeiten. An der ersteren zeigt sich auch in der Anwendung des Bohrers zur Behandlung der feineren Partien des Hauptschmucks jene überhand nehmende Flüchtigkeit der Technik, mit der man sich zuletzt begnügte, statt der sorgfältigen Bearbeitung des Marmors an Bart und Haupthaar, dieselben nur durch einzelne ausgebohrte Löcher anzudeuten. Freilich erhielt sich die Sitte der plastischen Portraits in Büsten und Statuen noch bis in die byzantinische Zeit hinein, zumal für die Kaiser und ihre Familien. Die kolossale Bronzestatue zu Barletta in Apulien, nach Einigen den Kaiser Theodosius, nach Anderen den Kaiser Heraklius darstellend, ist kein gering zu achtendes Werk dieser späten Zeit. Aber es war auch nicht ungewöhnlich, daß man zu diesem Behufe neue Köpfe und Inschriften auf alte Statuen setzte, oder auch wohl ganze Statuen durch neue Inschriften kurzweg auf andere Individuen übertrug. Dies Verfahren war, wie wir wissen, althergebracht bei den Römern, und noch heute ist von einer Statue des Alcibiades, welche Dio Chrysostomus zur Zeit Kaiser Domitian's durch Inschrift in einen Domitius Aenobarbus umgewandelt sah, die Marmorbasis mit der Inschrift erhalten, von der ein Theil in älteren Schriftzügen den Athener Mikion, einen

berühmten Künstler des vierten Jahrhunderts, als den Künstler nennt, während der von diesem Künstler angeblich dargestellte Aenobarbus erst mehrere Jahrhunderte nach dem Tode desselben geboren wurde. Sogar ein Kaiser wie Konstantin schämte sich nicht, eine Kolossalstatue durch einen neu aufgesetzten Kopf und eine neue Inschrift in die seine zu verwandeln.

Alles in Allem genommen aber muß die Geschichte der Kunst anerkennen, daß in dem Verwesungsprocesse des antiken Kunstlebens die Portraitdarstellung sich am längsten erhalten und noch bis in die spätesten Zeiten einen, wenn auch schwachen Schimmer alter Kunstschönheit bewahrt hat. Bis in die Zeiten Kaiser Justinian's war die Kunst noch durch die Sitte der Ehrenstatuen und durch die Aufstellung der Kaiserbilder in allen Hauptorten des Reichs beschäftigt. Wir lesen von bronzenen Ehrenstatuen, welche Dichtern und Rhetoren, wie Klaudian, Sidonius Apollinaris und Themistius, und von ähnlichen, die Staatsmännern und Heerführern, wie Stiliko, Eutropius und Arintheus, errichtet wurden, und die Schönheit des zuletzt genannten war, wie ein gleichzeitiger Schriftsteller, Ammianus Marcellinus, sagt, die Verzweiflung der Bildhauer und Maler jener Tage. Der Luxus der Großen in dem damaligen Rom, das schon seit lange aufgehört hatte, Sitz der Weltbeherrscher zu sein, beschäftigte gleichfalls die plastische Kunst noch immer in derselben Richtung, und ihre Statuen in Marmor und Erz, nicht selten prächtig vergoldet, füllten, wie derselbe Geschichtschreiber erzählt, Palasthöfe, Villen und öffentliche Plätze, obschon die eitlen Nachäffer der weiland stolzen römischen Patricier außer ihrem Reichthume nicht einmal mehr Namen und Abstammung mit ihren Vorgängern gemein hatten. Selbst in Kolossalwerken versuchte sich noch im sechsten Jahrhundert die Kunst des Erzgusses. Auf einem siebenfach abgestuften Unterbau aus Marmorquadern erhob sich das kolossale Reiterbild Kaiser Justinian's. Die viereckte Basis war mit Bronzereliefs geschmückt, gefesselte Perser und Sarmaten saßen zu den Füßen des Kaisers, der in Helm und Panzer, die Chlamys über den Rücken geworfen, an den Beinen bis auf die untergebundenen Sohlen unbekleidet, auf dem langsam schreitenden zaum-

losen Rosse saß, die Rechte dräuend gegen den Osten gewendet, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuze. Noch im vierzehnten Jahrhundert ließ Kaiser Andronikus dies Kunstdenkmal restauriren, und erst die Türken rissen es vollends nieder, um Kanonen daraus zu gießen *).

*) Gibbon, Bd. VIII., S. 370 der deutschen Uebersetzung von Sporschil.

XI.

Ueber das Kolossale in der Plastik.

Ueber das Kolossale in der Plastik.

»Das Kolossale in der Plastik entsteht, wenn die Form als Grenze eines Gegenstandes, wie sie aus seiner Gattung fließt, eingehalten, aber in dieser Einhaltung überall erweitert ist.«

Schon aus dieser philosophischen Begriffsbestimmung ergiebt sich die Verwandtschaft des Kolossalen mit dem Religiösen, der wir in allen Perioden der bildenden Kunst begegnen, und der Zusammenhang desselben mit dem Erhabenen, als dessen erster und einfachster, man kann auch sagen rohester Ausdruck das Kolossale in der bildenden Kunst auftritt. Denn das Erhabene überschreitet das genau begrenzte Maß der Verhältnisse des Gebildes, jenes Maß, welches für jede Sphäre des Lebens aus deren Qualität hervorgeht. Es überschreitet dieses Maß, und zwar ins Unendliche, während es doch — dem Widerspruche seines Wesens gemäß — die Form, also das begrenzte Maß, festhalten muß.

Genau derselbe Vorgang zeigt sich im religiösen Gebiete. Die Götter Homer's, und nicht sie allein, sind kolossale Erweiterungen der menschlichen Form und des menschlichen Wesens, Erweiterungen,

welche die Unendlichkeit anstreben, ohne sie erreichen zu können. Das Resultat ist eben nur jener Widerspruch zwischen der erstrebten und der erreichten Vorstellung von der Gottheit, so im Physischen, wie im Gebiet des Sittlich-Geistigen. Wir werden auf diesen Widerspruch, wie er in der Theologie Homer's vor uns liegt, weiterhin zurückkommen.

Die Verwandtschaft des Kolossalen mit dem Religiösen ist uralt in der menschlichen Kulturgeschichte. Sie tritt am stärksten hervor in der Plastik der ältesten, besonders der orientalischen Völker, bei denen die Vorneigung für das Kolossale in den Werken der religiösen Skulptur am schärfsten ausgeprägt ist. Wer kennt nicht die Götterkolosse jener indischen Bildkunst, welche den Gott vom Menschen eben nur durch die Kolossalität der Maße und nebenbei auch durch unnatürliche Vertauschung der Formen und Vermehrung der menschlichen Glieder zu scheiden weiß? Dasselbe Bedürfniß, die Erhabenheit des Gottes und Halbgottes, des Fürsten und Helden mit eindringlichster Sinnfälligkeit darzustellen, führte auch bei den Aegyptern auf die körperliche Vergrößerung solcher Gestalten durch die Kunst, und die in den letzten Jahrzehenden durch Botta und Layard entdeckten assyrischen Kolossalfiguren gehören, wie die Ueberreste der altpersischen Kolossalskulptur, demselben Streben an. So lange in einem Volke die geistigen Eigenschaften: Charaktergröße, Hoheit der Gesinnung, Adel und Tiefe des Geistes noch nicht so weit zur Anerkennung gekommen waren, um in der Kunst den entsprechenden Ausdruck zu finden, blieb eben nur die Kolossalität der äußeren Erscheinung als symbolisches Darstellungsmittel der Erhabenheit übrig. Und wie stark es in der assyrisch-babylonischen Skulptur angewendet wurde, beweiset am besten das von Layard in den Ruinen zu Nimrud entdeckte kolossale Menschenhaupt, dessen Höhe fast sechs Fuß beträgt. Wenn in der persischen Skulptur der König immer alle anderen Personen durch seine Größe überragt, so ist dies allerdings nicht bloß eine Art allegorischer Etikette, sondern beruht zugleich auf der persischen Nationalvorstellung — die wir ja auch bei den Juden in der Geschichte König Saul's wiederfinden, daß auch in der Wirklichkeit des Lebens der König durch Leibesgröße ausge-

zeichnet sein müsse, weshalb derselbe sogar eine eigene kothurnartige Fußbekleidung zu tragen pflegte. Kolossalstatuen von Perserkönigen in der Höhe von sechzehn Fuß finden sich, wie Ritter in seiner Erdkunde berichtet*), noch aus der Zeit der Sassaniden (218—626 nach Chr.) erhalten.

Bei den Aegyptern erscheint die Kolossalität ihrer Statuen zum Theil bedingt durch den streng architektonischen Charakter, den dort nach Stoff und Form die bildende Kunst trägt. Wenn dort die Kolossalstatuen der Könige zahlreicher als selbst die der Götter erscheinen, so muß man eben bedenken, daß in Aegypten, wie im Orient überhaupt, der Unterschied zwischen beiden im Bewußtsein der Menschen ein sehr geringer war, und daß der König an den Ufern des Nil wie in Persien und in jenen uralten Kolossalreichen zwischen Euphrat und Tigris als der wirkliche Stellvertreter göttlicher Macht auf Erden angesehen und geradezu göttlich verehrt wurde. Damit steht es denn auch sehr gut im Einklange, daß die Behandlung der Form in dieser orientalischen Plastik stets ins Allgemeine geht, und alles Persönlich-Charakteristische, Portraitartig-Individuelle ausgeschlossen bleibt. Nicht einmal in der allgemeinen Bildung der Götter und Könige ist eine bestimmte Verschiedenheit der Typen nachzuweisen. Nur der allgemeine nationale Grundtypus erscheint festgehalten, und das Geschlecht gesondert. Individuelles Leben, Bestimmtheit des Charakters und der Persönlichkeit, streng geschiedene Formen für die Gestaltung der Götter und der Menschen in der Kunst zu schaffen, das blieb der Plastik des Volkes vorbehalten, welchem zuerst der wahre und volle Begriff menschlicher Erhabenheit und Schöne aufging.

Ein feinsinniger deutscher Kunstforscher hat die bei den Aegyptern hervortretende Neigung zum Kolossalen in der Skulptur als einen Mangel des Sinnes für menschliche Schönheit bezeichnet. »Jede Darstellung über Lebensgröße,« sagt er, »habe schon etwas Unförmliches und lasse die feineren Züge unentwickelt. Bei den Aegyptern falle aber das Abenteuerliche und Gewaltsame dieser Steigerung um so mehr auf, weil ihre

*) VIII. S. 340. IX. S. 378.

Statuen nicht etwa durch Entfernung vom Boden dem Auge entrückt sind, sondern zu ebener Erde an dem Fuße der Mauern stehen, über deren Gesims sie hinausragen *).« Der erste Theil dieser Behauptung bedarf aber, wie wir später sehen werden, einer Berichtigung; denn es ist so wenig wahr, daß jede Darstellung über Lebensgröße schon an sich etwas Unförmliches hat, was die Entwickelung der feineren Züge beeinträchtigt, daß sich vielmehr für ein bestimmtes Feld der Skulptur eine solche überlebensgroße Darstellung als Bedingung der Schönheit ergiebt, und zwar als eine Bedingung, die gerade von den berühmtesten Meisterwerken hellenischer Plastik durchgängig erfüllt worden ist. Dagegen ist der zweite Theil jenes Satzes von großer Wichtigkeit. Er leitet hin auf die Bedeutung des Postamentes und auf die Bestimmung seines Verhältnisses zur Statue und im Besonderen zur Kolossalstatue. Diesen Punkt hat bisher die Kunstbetrachtung, so viel ich weiß, unberührt gelassen; und doch sind es gerade solche praktische Kunstfragen, über welche der Kunstfreund wie der Künstler einen Aufschluß verlangen und bedürfen, den freilich nicht die abstrakte ästhetische Spekulation, sondern nur die geschichtliche Betrachtung der Kunst und ihrer Erscheinung unter verschiedenen Zeitverhältnissen und Völkern zu gewähren vermag.

Die Vorliebe der orientalischen Kunst für kolossale Darstellung gründet sich auf den Respect des Orients vor der Macht des Quantitativen, vor dem Räumlich-Erhabenen, Sinnlich-Gewaltigen. Der messenden Phantasie und dem sinnlichen Auge des Orientalen, der einen Ausdruck suchte für das übergreifend Mächtige und Herrschende, erschien der Mensch, die wirkliche Menschengestalt, viel zu klein, um in ihr jenes Herrschende als geistige Macht wirksam anzuschauen **). Alles, was ihn umgab in seiner Natur: die kolossale Ueppigkeit einer Vegetation, die ihre Palmen bis zu einer Höhe von anderthalbhundert Fuß emportreibt, die Riesigkeit der Thiergestalten, die Mächtigkeit der Ströme, die Erhabenheit der Ge-

---

*) Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst. Th. I., S. 444.

**) Vischer, Aesthetik. Thl. II., S. 417.

birge — Alles drängte den Menschen dieser Natur darauf hin, das Erhabene auch in der Kunst auf ähnliche Weise auszudrücken. Selbst die orientalischen Reiche sind Massenreiche, sind Völker- und Staatenkolosse, als deren ästhetischer Charakter prachtvolle Erhabenheit erscheint.« Es ist eine tiefsinnige Bemerkung des genialen deutschen Aesthetikers Vischer, daß in der Kolossalität der Erhebung, selbst bei den Riesengebilden der tropischen Vegetation, etwas Despotisches, Bannendes liegt. Dieser Charakter des Bannenden, Despotischen bleibt bewahrt in den kolossalen Gebilden der plastischen Kunst aller Völker, auch der Griechen. Der Orient aber ist die Blüthestätte des Despotismus, was Wunder also, daß der letztere auch in der Kolossalität der Kunstdarstellung seinen Ausdruck suchte und erhielt! In Architektur und Skulptur, in bemalter Reliefdarstellung, in Poesie und sprachlichem Ausdruck — überall herrscht bei dem Orientalen eine Neigung vor zum Kolossalen, die sich oft selbst ins Ungeheure verliert, das vom Kolossalen allerdings noch wohl unterschieden werden muß. Denn das Kolossale eines olympischen Jupiter bleibt auch zur Zeit der höchsten Kunstblüthe in seiner Sphäre und Umgebung noch ein ästhetisch Berechtigtes für die bildende Kunst, während der siebzig Ellen hohe rhodische Sonnengott, oder gar der hundertzwanzig Fuß hohe, auf Leinwand gemalte Nero dem Ungeheuerlichen, als einer Ausartung des Kolossalen, angehören.

Auch bei den Griechen ist alle Idealbildung ihrer Götter von Kolossalfiguren in Bronze, Elfenbein und Metall ausgegangen. Die Poesie ging hier voran. Kolossal schilderte die Sage die Heroen der Vorzeit; die Kniescheibe des Ajax, sagt Pausanias, war an Größe gleich der Wurfscheibe, deren sich die Kämpfer in den Wettspielen bedienen. Homer's Dichtung gab auch hier den geistigen und zugleich sinnlichsten Maßstab. Zwar erscheint bei ihm nicht selten die leibliche Gestalt seiner Götter nach Maßen und Verhältnissen nur wenig oder auch gar nicht von der menschlichen des heroischen Zeitalters verschieden. Auf dem Schilde des Achilleus überragen freilich Ares und Athene an Schönheit und Größe ihre menschlichen Umgebungen aber doch nicht so weit, daß sie außer allem Verhältniß zu

denselben ständen. Und wenn Götter in unverwandelter Gestalt mit den Menschen verkehren, wie z. B. Athene mit Diomed oder mit Telemach, Apollo mit Hektor, Iris mit Achilleus, Eidothea mit Menelaos*), so erscheint der Mensch dem Gotte gegenüber durchaus nicht als Zwerg. Fährt doch Athene mit Diomedes auf einem und demselben Wagen, und neben ihrem Gewichte, unter welchem die Achse kracht:

Sie dann trat in den Sessel, zum göttlichen Held Diomedes,
Heiß vor Begierde des Kampfs: laut stöhnte die buchene Achse
Lastvoll, tragend der Göttin Gewalt und den stärksten der Männer!

ist auch die Größe des Helden noch nennenswerth.

Aber neben diesen schon hellenisch geläuterten Vorstellungen von einer gegen die menschliche nicht unverhältnißmäßigen Leiblichkeit hat sich in einzelnen Stellen bei demselben Dichter noch jene andere erhalten, welche die Göttergestalt zu kolossaler Größe erweitert. Von Athene's Stimme zwar, wenn sie den gegen die Troer gerichteten Schreckruf des Achilleus verstärkt (Ilias XVIII., 217), wird nichts Ungeheures ausgesagt, aber Ares und Poseidon schreien wie Zehntausende. Von Athene zu Boden geworfen, bedeckt der Kriegsgott sieben Ackermaße. Unter den Tritten Poseidon's und der schreitenden Here erbeben Wälder und Höhen, und als Hera dem Hypnos die Huldgöttin Pasithea zuschwört, heißt sie der Gott zur Verstärkung des Eidschwurs das Meer mit der einen, die Erde mit der anderen Hand berühren. In diesen Vorstellungen erkennt man leicht die Reste orientalischer Anschauungsweise, welchen die Phantasie des Dichters, unbekümmert um den spröden Gegensatz beider, neben der hellenischen unvermittelt Raum gewährt. Verfährt er doch ebenso in Bezug auf die anderweitigen Vorstellungen von den Göttern, bei denen der gleiche Widerspruch zu Tage tritt. Homer's Götter sind unsterblich, aber sie bedürfen, wie die Menschen, des Schlafs und der Nahrung; sie sind gebunden an Raum und Zeit, bedürfen leiblicher

---

*) Vgl. Ilias V, 124. X, 507. Odyss. XV, 9. Ilias XV, 243. XX, 375. XVIII, 166. Odyss. IV, 367.

Gegenwart und Nähe, um zu handeln, und wirken doch wieder ein andermal mit leiblicher Gewalt aus ungeheurer Ferne; sie sind theoretisch allwissend, denn

— »Alles ja wissen die Götter«

singt Homer, aber in der Praxis erscheint ihr Wissen gar oft rein menschlich beschränkt, selbst bei Dingen, die sie aufs Unmittelbarste und Schmerzlichste berühren. Sie sind ebenso der Theorie nach allweise und allmächtig; aber in der Praxis sehen wir selbst den Zeus lange und viel über eine zu treffende Auskunft oder Entscheidung hin und her überlegen, und das Können der Götter erscheint oft nicht minder wie das der Menschen an Schranken gebunden, wenngleich diese Schranken unendlich weiter sind, wie die des Menschen, von dem den hellenischen Gott überhaupt nur quantitative, nicht qualitative Unterschiede trennen.

Wie in der Poesie, so ist auch in der Skulptur der Hellenen das Kolossale ein aus dem Oriente überkommenes Element, während es zugleich auch bei den Griechen in gewissen allgemein menschlichen Eigenheiten und Bedingungen begründet lag. Aber die Griechen haben vom Orient das Kolossale in der Plastik nicht bloß überkommen, sondern sie haben es auch zu seiner Vollendung gebracht, indem sie es auf bestimmte Gegenstände, auf ein gewisses Maß und durch gewisse Verhältnisse beschränkten.

Ueberblicken wir die Geschichte der Plastik im hellenischen Alterthum, so begegnen uns freilich Kolossalstatuen der Götter in allen Perioden, aus denen über die Werke der Skulptur Nachricht auf uns gekommen ist. Da begegnen wir zuerst jenem von König Periander um die Mitte des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts nach Olympia geweihten Kolossalbilde des Zeus aus getriebenem Goldblech, an dem die Künstler zehn Jahre gearbeitet und dessen Kostbarkeit zugleich das politische Motiv hatte, den Reichthum der dafür in Kontribution gesetzten Unterthanen des Tyrannen zu vermindern. Aus der Periode des hohen Styles kennen wir den vierzig Fuß hohen Olympischen Zeus, die siebenunddreißig Fuß hohe Pallas Athene, beide aus Elfenbein und Gold, als riesige Tempel-

kolosse Phidiassischer Kunst neben dem noch gigantischeren Erzstandbilde seiner Athene Promachos, der schützenden Vorkämpferin ihrer Lieblingsstadt auf der altheiligen Stadtburg von Athen. Wir kennen Polyklet's Kolossalstatue des Tempelbildes der Argivischen Hera, die Kolossalgruppe des Zeus, der Athene und des Herkules von Myron, und den Lysippischen Jupiter zu Tarent, der den Olympischen an Höhe noch übertraf. Wir haben gesehen, wie durch Alexander's gigantische Unternehmungen, durch seine fabelhaften Siege über das größte der orientalischen Machtreiche das orientalische Element neuen Einfluß auf das Abendland erhielt, und wie dieser Einfluß sich auch in der bildenden Kunst, nicht zum Vortheil derselben, durch eine verstärkte Vorliebe für das Kolossale und eine Steigerung desselben zum Ungeheuerlichen, in dem Sonnenkolosse des Chares und anderen ähnlichen, ja noch ausschweifenderen Entwürfen geltend machte. Der Olympische Zeus, den Antiochos IV. zu Daphne aufstellen ließ, sollte an Pracht und Kolossalität die Schöpfung des Phidias wo möglich noch übertreffen. Die gleichsam neu entdeckten Wunder des Morgenlandes verführten zum Wetteifer mit ihrer Pracht und Kolossalität, und die Kunst ward angereizt, in den größten wie in den kleinsten Maßstäben das Aeußerste zu versuchen.

Indessen ergeben sich schon aus dieser Uebersicht gewisse für die hellenische Aesthetik des Kolossalen nicht unwichtige Resultate.

Das erste und wichtigste betrifft die Gestalten selbst, welche die griechische Plastik vorzugsweise kolossal darzustellen liebte. Es sind nämlich sämmtlich nur Götter und Halbgötter, welche als eigentliche Kolossalbilder der größten Art in der griechischen Plastik erscheinen. Das menschliche Kolossalportrait, diese Erfindung römischer Ungeheuerlichkeit, blieb den Griechen fremd. Von den Halbgöttern ist uns in dem Farnesischen Herkules und in den römischen Kolossalstatuen der riesigen Dioskuren von Monte Cavallo, von den Göttern nur in den Kolossalhäuptern des Otrikulanischen Jupiter und der Juno Ludovisi ein Nachklang erhalten. Aber auch unter den Göttern sind es nur wenige, wie der Olympische Zeus, der Vater der Götter und Menschen, Athene, die Schirmerin der

geliebten Hauptstadt von Hellas, und Here, die Schutzgöttin des uralten Argos, welche von der Blüthezeit der griechischen Plastik vorzugsweise in kolossalster Bildung dargestellt sind. Die meisten übrigen Götterstatuen scheinen nur so viel über das gewöhnliche Maß der menschlichen Leibesgestalt erhöht worden zu sein, als nöthig war, ihren Formen jenen idealen Charaktertypus zu verleihen, den ein Apoll von Belvedere und eine Venus von Melos so herrlich aufzeigen.

Die ältesten griechischen Kultbilder waren kolossal, weil die Kunst, welche die Leibesformen noch nicht durch tiefeindringendes Naturstudium zu veredeln gelernt hatte, in der Kolossalität der Maße den Ausdruck göttlicher Majestät und Erhabenheit suchen mußte. Zudem waren diese ältesten Kultbilder meist rohe Säulen, mit Kopf, Armen und Händen versehen, wie jener dreißig Ellen hohe Apollo in der Lakonerstadt Amyklä, den Pausanias noch sah. Der Name Koloß von »kolo« (κόλω — tundo) ist daher der älteste für jedes gehämmerte Metallbild und erst später entstand der Name Andriantes, d. h. »Menschenformen«, für die mehr dem menschlichen Maße genäherten Bildsäulen der Götter und Heroen, wie für die Statuen von Menschen. Später, als die Kunst die göttlichen Formen bereits ausgebildet hatte, wollte sie, und durfte sie auch wohl aus religiösen Gründen die Wirkung des Kolossalen im Kultbilde nicht entbehren, so wenig als den Eindruck, den der Reichthum des Materials hervorzubringen geeignet war. So entstanden Phidias', Polyklet's und anderer großen Meister Kolossalschöpfungen. Auch konnten die höchsten Idealformen der Götter ersten Ranges und ihre durchgehende Familienähnlichkeit jenen großen Meistern nur dadurch gelingen, daß ihnen die Aufgabe, sie kolossal darzustellen, durch die religiösen Verhältnisse selbst gestellt war. Auf Kolossalfiguren waren ja die größeren griechischen Tempel in ihrer Anlage selbst berechnet; eine Beziehung, ähnlich der des Menschen zu seiner Wohnung, war die nächste Folge davon. Hier galt der Grundsatz, daß das in der Tempelcella, dem eigentlichen »Naos«, d. h. in dem Wohnhause des Gottes, aufzustellende Bild durch seine Kolossalität im richtigen Verhältnisse stehen müsse mit dem Cellaraume

selbst, der allein zur Aufnahme des Gottesbildes bestimmt war, und zu dessen Höhe und Weite ein Bild von natürlicher Menschengröße außer allem Verhältniß gestanden haben würde. Es ist dies ja auch dieselbe Rücksicht, welche in der christlichen Kunst für die leise vertiefte Hinterwand der den Abschluß des Basilikentempels bildenden Tribüne die kolossalen Mosaikbilder des thronenden Christus nothwendig machte *). Hier wie dort bedingten die größeren Maßverhältnisse der Architektur die Kolossalität des Kultbildes, das sie aufzunehmen und einzurahmen bestimmt waren.

Die eigentlichen Kolossalstatuen unter den Kultbildern waren nicht von Marmor, sondern von Bronze, von Elfenbein und Gold, und von zusammengesetzter Metallarbeit. In der Technik dieser Kolossalwerke hielten die alten Künstler vor Allem den Grundsatz fest, daß der Koloß auch in seinen Umgebungen als Koloß erscheinen müsse. Während sie daher einerseits Vieles ins Unbestimmtere arbeiteten, wußten sie andererseits die Kolossalität der Statue durch den Kontrast absichtlich klein gehaltener Beiwerke noch mehr hervorzuheben, wovon wir an den Kolossen von Monte Cavallo noch ein sprechendes Beispiel haben **). Ebenso nahmen sie, wie Phidias bei dem Olympischen Jupiter, die sorgsamste Rücksicht auf die umgebenden Räume. Hochgerühmt wird von den Alten die Weisheit, mit welcher Phidias seine Kolossalwerke dem bestimmten Zwecke und dem Orte der Aufstellung anzupassen wußte, und für seine genaue Kenntniß der hierher gehörigen optischen und perspektivischen Gesetze giebt eine bereits früher erwähnte Erzählung ***) Zeugniß. Der große Meister, dem es kein Geheimniß war, warum die Ecksäulen des Parthenontempels stärker als die mittleren sein mußten, der da wußte, daß eine im Freien aufgestellte Statue, um nicht mager zu erscheinen, eine größere Fülle als für einen geschlossenen Raum erfordere, und daß eine Statue auf hoher Basis,

*) Vgl. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 127.
**) S. Torso. Th. I., S. 241.
***) S. Torso. Th. I., S. 270. 271.

auch wenn sie geradeaus blickend erscheinen soll, des tief stehenden Beschauers wegen den Kopf etwas niederbeugen müsse: er wußte auch, daß bei kolossalen Figuren das Größenverhältniß der oberen Theile wachsen muß, um mit den, dem Auge des Beschauers näheren Theilen in Harmonie zu stehen, und daß der wahre Eindruck des Kolossalen viel mehr durch Erzeugung ästhetischer Größe, als durch bloße Riesenhaftigkeit der Formen erreicht werde. Darum gelang es ihm auch, daß die Gewalt des Eindrucks, den sein Olympischer Zeus auf den Beschauer hervorbrachte, die wirklichen Maße des Bildes weit übertraf*). Erst als die Kunst, statt durch solche ästhetische Größe, mit der bloßen Gigantik der Form und Gestaltbildung zu wirken suchte, verfiel sie der Maßlosigkeit, wie sie sich in dem rhodischen Kolosse und in dem Plane des Sostrates, sowie in dem Kolossalbilde Nero's und anderen Ungeheuerlichkeiten des römischen Imperatorenthums offenbarte.

Die griechische Plastik wollte also mit ihren Kolossalbildern der Götter ein geistig Ueberragendes auch sinnlich als solches zur Erscheinung bringen. Ein Olympischer Zeus, eine Argivische Here leisteten dies, indem sie solche das Menschenthum überragenden geistigen Mächte auch sinnlich so darstellten, daß der gläubig nahende Beschauer seine Ansicht von dem Gegenstande in Einklang fühlte mit dessen sinnlicher Erscheinung. Darum blieb die kolossale Darstellung bei den Griechen beschränkt auf ihre Götter und Halbgötter. Nur diesen, und unter ihnen wieder den ihrem Wesen nach sinnlich mächtigsten, gestanden sie die Auszeichnung zu, auch körperlich sichtbar durch die Kunst in derselben Erhabenheit der Gestaltung zu erscheinen, wie Homer und die Dichter — die Schöpfer dieser Götter — sie mit dem geistigen Material des Wortes dargestellt hatten. Wo die sinnliche Machtgewalt in der Vorstellung mehr zurück und die geistige überwiegend als solche hervortrat, da ging die zur Vollendung gelangte Kunst nur selten und nur durch architektonische oder sonst räumliche Verhältnisse genöthigt über eine mäßige

*) S. Torso Th. I., S. 164.

Erhöhung der realen Menschengestalt hinaus, und die vollendetsten unter den uns erhaltenen Werken sind im Verhältnisse zu jenen Kultkolossen nicht mehr kolossal zu nennen. Ein Götterideal, das der Liebesgöttin, ist sogar niemals kolossal gebildet worden*), und weder Skopas noch Praxiteles und Lysippus unternahmen es bei ihren berühmten Bildern der meerentstiegenen Göttin, die Allmacht der in ihr verkörperten, Alles bezwingenden Liebe durch dasselbe Mittel der Kolossalität zu versinnlichen, dessen ein Phidias bei seinem Olympischen Zeus nicht entbehren konnte.

Noch viel weniger hat die Blüthezeit der griechischen Kunst sich dahin verirrt, wirkliche Menschen, Helden und Heerführer, Olympische Sieger, Dichter, Redner, Staatsmänner in ihren Ehrenstatuen gleich den Göttern kolossal gestaltet darzustellen. Vor einer solchen Verirrung bewahrte den Hellenen sein richtiges Gefühl, das Gefühl freier Menschenwürde und demokratischer Gleichheit, dem es ein Frevel erschien, auf irgend einen Staubgeborenen jenen Ausdruck religiöser Verehrung und Anbetung zu übertragen, der nur den unsterblichen Göttern allein gebührte. Selbst die Statuen des welterobernden Macedoniers und seiner Heeresfürsten, von der Hand Lysipp's und seiner Schüler, waren keine Kolosse, wenn sie auch das Maß menschlicher Leibesbildung aus künstlerischen Gründen in etwas überstiegen. Die wirkliche Kolossalität menschlicher Darstellung trat erst in dem imperatorischen Rom, hier aber auch im ungeheuersten Maße, hervor.

Auch auf dem italischen Boden wie in Hellas erscheint die Kolossaldarstellung der plastischen Kunst zunächst im Dienste der Religion und des Strebens: die geistige Erhabenheit und Macht der waltenden Götter auch sinnlich auszudrücken. Der funfzig Fuß hohe Apoll, ein Werk etrurischer Kunst, der noch zu Plinius' Zeit in Rom stand, war eins der ältesten Kolossalwerke italischer Plastik, von dem wir wissen. Eine dreißig Fuß hohe Statue desselben Gottes brachte M. Lucullus aus der kretischen Stadt Apollonia nach Rom, und von dem riesigen Erzbilde des

*) S. Torso. Th. I., S. 335. 336.

Kapitolinischen Donneres, das der Besieger der Samniter aus der Kriegsbeute auf der Stadtburg weihte, haben wir früher gesprochen *). Götterkolosse aus eroberten Städten und Ländern als Trophäen zu entführen, reizte die römische Sinnesart am meisten, und wo Menschenwitz und Menschenkräfte ausreichten, wurden beide dazu angewendet, die weltbeherrschende Stadt mit den kolossalsten Bildwerken der alten griechischen Kunst zu schmücken. Aber hier wie bei den eigenen Werken, welche die wiederauflebende Kunst im republikanischen Rom hervorrief, verblieb die Kolossalgestalt im Dienste des Religiösen, und schon Visconti hat bemerkt, daß die Großartigkeit der römischen Tempelbauten auch das höchste Maß der Kolossalität für die Kultstatuen in Anspruch nahm. Dagegen blieb für die Bildnisse und Ehrenstatuen von Menschen das griechische Kunstgesetz auch bei den Römern der republikanischen Zeit in Kraft. Ueberlebensgroße Darstellung, wie wir sie an dem neun Fuß hohen Spada-Pompejus sehen, mochte sich der Künstler aus architektonischen Gründen in Berücksichtigung der Umgebung seines Werks gestatten; orientalische Kolossalität aber ward ihm erst geboten zur Zeit des kaiserlichen Roms, wo die alternde abendländische Menschheit in Sitten und Lebensformen, wie in Religion und Kunst zurückkehrte zu ihren orientalischen Anfängen und die Weltbeherrscher auf dem Cäsarenthrone gleich jenen altassyrischen, persischen und ägyptischen Königen in den Augen einer Welt von Knechten wieder zu Göttern wurden. Zwar die Kolossalstatuen des Augustus erscheinen noch in den früheren Schranken des bloß um einige Fuß Ueberlebensgroßen. Solche Kolossalität war überhaupt ein göttliches Vorrecht der Kaiser und ihrer Häuser, und Visconti bemerkt einmal ausdrücklich (Mus. Pio Clem. VI, p. 176), daß alle unsere erhaltenen Kolossalköpfe und Büsten nur Göttern, Kaisern oder Mitgliedern ihrer Familie angehören. Aber schon unter Augustus' nächsten Nachfolgern steigert sich die Kolossalität der Kaiserbilder ins Wüste, Ungeheure. Die beiden riesenhaften Füße von Marmor, Reste einer Kaiserstatue, vielleicht Domi-

---

*) S. Torso. Th. II., S. 151.

tian's, welche man heute noch auf dem Kapitolhofe des Konservatoren=palastes zu Rom sehen kann *), gehörten ihrer Größe nach zu einem Stand=bilde, das selbst die 17 Fuß hohen Kolosse von Monte Cavallo noch weit übertraf. Tiber's Kolossalstatue mit den sie umstehenden Bildern der von ihm nach einem Erdbeben wieder aufgebauten Städte, war gleichfalls von riesigen Dimensionen, und das Reiterstandbild Domitian's, das der Hof=poet Statius besang, maß, wie der grundgelehrte Barth wissen will, hundertsieben Fuß. Aber dies und vieles andere Aehnliche von mensch=licher Kolossaldarstellung bleibt doch weit zurück gegen die berühmte Nero=statue von Zenodoros, welche später dem Kolosseum den Namen gab. Der Künstler lebte noch zur Zeit des älteren Plinius, der selbst seine Werk=statt oftmals besuchte und uns die einzigen Nachrichten über ihn und seine Werke erhalten hat. Seinen Ruf hatte er durch eine bronzene Kolossalstatue des Merkur begründet, die er für das reiche und mächtige Volk der gallischen Arverner (deren Hauptstadt das heutige Clermont in der Auvergne) geschaffen. Zehn Jahre hatte er daran gearbeitet, als ihn Nero's Befehl nach Rom berief. Des Kaisers Kolossalportraitstatue sollte alle Kolosse der Welt, auch den rhodischen nicht ausgenommen, an Größe übertreffen, der Bronzeguß an Schönheit und Kostbarkeit des Metalls mit den Meisterwerken altgriechischer Gießkunst wetteifern. Der erste Theil des kaiserlichen Befehls ward erfüllt. In der schwindelnden Höhe von hundertundzehn Fuß thürmte sich vor der »goldenen« Kaiser=burg der Koloß, der die treuen Portraitzüge des Welttyrannen trug, in die Lüfte empor. Auch die Ausführung war des Meisters würdig, der, wie Plinius berichtet, in der Kunst der Modellirung und des Ciselirens keinem der größten alten Meister nachstand. Nur die Metallmischung entbehrte der Schönheit des Farbenzaubers, welchen die alte Kunst der Meister von Aegina, Delos und Korinth ihrem Erzgemisch zu verleihen gewußt hatte; und obschon Nero mit vollen Händen die Fülle beider edlen Metalle hergab, so zeigte sich doch, wie der römische Zeitgenoß

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 283.

meldet, daß die alte Kunst der Erzmischung und die Kenntniß der dabei angewandten Verhältnisse verloren gegangen war. Nach dem Untergange Nero's ward der Koloß seines Hauptes beraubt, und der Kopf des Helios, dem man die Statue fortan weihte, an seine Stelle gesetzt. Kaiser Hadrian ließ das Werk durch Anwendung der Zugkraft von dreißig Elephanten von seinem Standorte nach dem Kolosseum versetzen, an dessen Nordseite das aufgemauerte Basament noch heute vorhanden ist.

Noch ausschweifender als dieses, wie es scheint letzte, plastische Kolossalwerk seiner Art — denn das wahnsinnige Unternehmen des Kaisers Gallienus, sein Standbild doppelt so hoch als den weiland rhodischen Koloß emporzuthürmen *), unterbrach und vereitelte der Tod — war der Gedanke desselben Nero, auch die Malerei für gleiche Kolossaldarstellung zu mißbrauchen. Er befahl, sein Bildniß in der gigantischen Größe von hundertundzwanzig Fuß auf Leinwand zu malen. Es geschah; aber ein Blitzstrahl vernichtete das in dem Prunkgarten einer Villa aufgebaute Gerüst sammt dem Bilde, zu dessen barbarischer Ungeheuerlichkeit sich eben nur der Wahnwitz eines Nero verirren konnte. Denn das Kolossale ist in der Malerei noch um Vieles enger beschränkt als in der Skulptur. Figuren, welche die Lebensgröße bedeutend überstiegen, malte man im Alterthum nur als Wandgemälde, auf Teppichen und in der Scenographie, d. h. in der Theatermalerei, also nur da, wo die Gestalten bestimmt waren, aus weiter Ferne gesehen zu werden, und wo diese Ferne selbst wieder verkleinernd einwirkte. Auch die neuere Kunst hat sich in dieser Beziehung nur auf Köpfe und auf Deckengemälde in hohen Kuppeln beschränkt, wovon Michel Angelo's Propheten und Evangelisten in der Peterskirche und in der Kuppel von S. Maria delle Fiori zu Florenz, nebst Correggio's Himmelfahrt der Jungfrau in der Domkuppel von Parma Beispiele liefern können.

Die neuere Kunst hat in Michel Angelo und Wilhelm della Porta Vertreter des Kolossalen in der Plastik gesehen, doch hat im Allgemeinen

*) Trebellius Pollio spricht davon im Leben Gallien's.

unsere Bildkunst wie unsere Zeit weder Sinn noch Raum für die Kolossalität griechischer Kultbilder. Das größte Kolossalwerk der modernen Welt, Schwanthaler's vierundfunfzig Fuß hohe metallene Bavaria in München, ist in ihrer Riesengestalt eine Verirrung des Geschmacks, wie kaum ein ähnliches Werk der römischen Imperatorenzeit. Ich rede hier nicht von dem Maße an sich, das, wenn die Idee einmal ausgeführt werden mußte, durch die Aufstellung des Kolosses auf einer ungeheuren Weitung bedingt wurde. Die ästhetische Verirrung liegt vor Allem in der Idee selbst. Die Kolossalität der antiken Tempelbilder hatte ihre Berechtigung in dem religiösen Bewußtsein des Volks. Diese Götter lebten gestaltet in seinem Bewußtsein, — sie waren für dasselbe persönliche Wesen, Individuen mit bekannten Eigenschaften, Thaten und Schicksalen. Der Künstler, der einen Olympischen Zeus, eine Argivische Juno, einen von Berg zu Bergesspitze schreitenden Apollo, oder den Erderschütterer Poseidon schuf, gestaltete nichts dem Volksbewußtsein Fremdes, Neues, keine Abstraktionen und leeren Begriffe. Die Kühnheit seines Genies rief nur ins sichtbare Dasein, was in dem Herzen, in der Phantasie, im religiösen Bewußtsein seines ganzen Volkes von altersher lebendig war, was ein Homer gesungen, ein Aeschylos und Sophokles ihm auf der tragischen Bühne gezeigt hatten. Der Künstler dagegen, der auf Befehl seines Herrn die »Bavaria« emporthürmte, erfand und verkörperte eine Abstraktion, die bloße Personifikation eines politischen Begriffs, dem Volke fremd sogar in dem von der fremden Römersprache erborgten Namen, das Bildniß eines Schemen, gegen den gehalten selbst die plastischen Darstellungen der Alten von Städten, Strömen und Flüssen unendlich mehr individuellen Gehalt besitzen. Der Athener freilich, der in sich den geistigen Herrn der Kulturwelt, in seinem Volke das Hauptvolk jenes Hellaslandes sehen durfte, außer welchem es nur noch »Barbaren« in der Welt gab, — dieser Athener mochte mit Fug verlangen, sein Vaterland in dem Kolossalbilde der schützenden Gottheit seiner Stadt und seines Staats verkörpert zu schauen, dieses Staats, der, von der gnädigen Pallas geschirmt, die zahllosen Heere der persischen Großkönige

zu Land und Meere besiegt, Europa von der Knechtschaft des Orients errettet und dann sich selbst mit seinen Tempeln und Kunstwerken, seinen Kunstfesten und Kunstwettstreiten, seinen Gymnasien und Palästren, mit seiner vollendeten Bildung zu edelster Menschlichkeit, seinen Denkern und Dichtern, Rednern und Staatsmännern erhoben hatte zum »hellstrahlenden Augenlichte« des ganzen Hellenenvolks. Aber ein »Baiern«, das sich selbst als Koloß anschaut in der Riesengestalt einer baierischen Pallas, — ist schon an und für sich eine Lächerlichkeit, die eines Griechen Hirn nicht fassen würde. Mit ihr verglichen, sind selbst die babylonischen, persischen und ägyptischen Königskolosse, oder die Riesenstatuen römischer Imperatoren unendlich berechtigter; denn sie haben wenigstens zu ihrer Voraussetzung kolossale Realitäten, und gerade die sind es, welche jener kolossalen Bavaria fehlen.

Das Größenverhältniß eines Werkes der plastischen Kunst wird der Natur der Sache nach zunächst bedingt durch seine Beziehung zu dem umgebenden Raume, sei dieser nun ein natürlicher, oder eine geöffnete Architektur, oder das geschlossene Innere eines Tempels. Immer wird der Regel nach das Skulpturwerk, die Statue, die Gruppe für eine bestimmte Umgebung entworfen und berechnet sein müssen. Daraus folgt von selbst eine gewisse Relativität des Kolossalbegriffs. Die beiden Apostelstatuen an der Aufgangstreppe der Peterskirche zu Rom verschwinden dem Blicke, gegenüber der ungeheuren Weitung des Platzes und der kolossalen Architektur des Riesendoms *), und die beiden marmornen Kinderengel an den Seitenpfeilern am Eingange mußte der Künstler kolossal (6 Fuß hoch) bilden, um sie in dem ungeheuren Raume auch nur als Kindergestalten erscheinen zu lassen. Aber auch abgesehen von dieser äußeren Beziehung, liegt es in der monumentalen Natur der Plastik, daß sie alle von ihr gebildeten Formen streckt und erhöht; und gleich dem aus dem Bade steigenden Odysseus, den Pallas Athene höher an Gestalt und völliger schuf, geht der Mensch aus dem schöpferi-

*) S. Ein Jahr in Italien. Thl. I., S. 160.

schen Geiste der plastischen Kunst in erhöhter Herrlichkeit hervor *). Wenn auch bei den Griechen ein altes Gesetz gebot, die Statuen der Olympischen Sieger nicht über die natürliche Größe zu bilden — weil solche Ehre den Göttern vorbehalten sein sollte, — so führte doch die stylisirende Kraft der Kunst, die keine mangelhaft entwickelte Form duldet, sehr bald zu einem Uebertreten solcher Satzung, und von Lysippus wissen wir es bestimmt, daß er für solche Statuen, um ihre Höhe zu verstärken, die Köpfe im Verhältniß zur ganzen Gestalt verkleinerte, und zugleich durch schlankere Bildung seine Gestalten über das gewöhnliche Maaß der Menschengröße hinaushob. Ein Werk der Plastik, hinausgestellt in Licht und Luft der Natur oder zum Schmucke bestimmt für erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, bedarf des Ausdrucks der inneren auch durch die entsprechende äußere Größe, um in solcher Umgebung noch groß und monumental zu erscheinen; und selbst das Piedestal, die Basis, deren die Statue nicht entbehren kann, bedingt, wie wir bald sehen werden, das Ueberlebensgroße der Gestalt, welche durch sie den Blicken der Menschen entgegengehalten werden soll. Freilich giebt es auch ein Kolossales in kleinster Ausdehnung. Ein Herkules in natürlicher Menschengröße muß aus begreiflichen Gründen weit zurückbleiben hinter der Wirkung, welche der kaum fußhohe Herkules Epitrapzios Lysipps (s. oben S. 20 ff.) hervorbrachte, dessen winzige Gestalt in den Augen des Beschauers zum riesigen Halbgotte emporquoll. Denn gerade die Kleinheit solchen Werkes, die an sich schon ein ideales Moment ist, erleichtert jenen Proceß, in welchem der Beschauer sehr bald, statt des wirklich vor ihm stehenden, in seiner Phantasie das geistige Bild sich wieder erzeugt, das der schaffende Künstler in seiner Seele trug. Daher das Entzücken der Alten über jenes Werk, bei dem es dem Künstler gelungen war, das Urbild, das er selbst von der Riesengestalt des Halbgottes beim Schaffen dieses kleinen Bildwerks in sich trug, dem Beschauer desselben zwingend in die Seele zu schieben.

---

*) Vischer Aesthetik. Thl. III, 2, S. 387.

Die Grenze aber für das eigentlich Kolossale in der Plastik ergiebt sich aus folgender Betrachtung. Das Kolossale wird ungeheuerlich, sobald ein Skulpturwerk dergestalt sich an Größe einem Architekturwerk nähert, daß der Beschauer keinen Standpunkt mehr findet, die Formen desselben zu erfassen, weil er sie in der Nähe nicht als Ganzes anschaut, und in der Ferne ihm das Einzelne zerfließt. Solche Ungeheuerlichkeiten waren aber die Kolosse des Chares und Zenodoros, und in neuester Zeit die Schwanthaler'sche Bavaria.

Einfachheit und Einheit gehören vor Allem zum Kolossalen, um seine Wirkung zu sichern. »Jeder Gegenstand,« sagt Winckelmann, welchen der Beschauer mit einem einzigen Blicke übersehen und auf einem einzigen Punkt vereinigt messen kann, stellt sich uns in seiner völligen Größe und Ausdehnung dar. Im Gegentheil, je getheilter ein Gegenstand ist, je mehr wir daher mit unserer Betrachtung umherschweifen müssen, desto kleiner wird er uns erscheinen. Ein kleines Haus in einfachem Geschmack aufgeführt, kann groß und prächtig erscheinen, während ein mit Zierrath überladener Palast klein wird.«

Dieser Ausspruch des großen Mannes mag uns den Uebergang bahnen zu der Betrachtung eines der herrlichsten Kolossalwerke monumentaler Plastik, welche die Kunst seit ihrer Wiederbelebung in Europa hervorgebracht hat, und an welches sich die noch übrigen Fragen nach den Bedingungen, dem Wesen und der Anwendung des Kolossalen in der Plastik am füglichsten anknüpfen lassen.

Das Friedrichsdenkmal in Berlin, die kolossale Reiterstatue des preußischen Heldenkönigs von Rauch ist ein Werk, das sich in vielem Betrachte neben die gerühmtesten ähnlichen Monumentalwerke der alten Plastik stellen darf. Wir haben es hier indessen vorzugsweise in seiner Eigenschaft als Kolossalstatue zu betrachten. Ganz unzweifelhaft hat auch in der modernen Plastik das Kolossale seine vollkommene Berechtigung. Zwar hat sie keinen Olymp von Göttern und Göttersöhnen mehr in Erz und Marmor zu bilden; denn was von der Art vorkommt, wie Thorwaldsen's Christus, ist außer allem Verhältniß zu

den Götterkolossen der antiken Welt, und von der kolossalen Pallas-Bavaria haben wir oben das Nöthige gesagt. So erscheint also die moderne Kolossalplastik durchaus beschränkt auf die Darstellung großer welthistorischer Individuen, und das in ihr gleichfalls liegende religiöse Moment gehört dem Kultus des Genius an. Aber auch hier ist die Kolossalität der Darstellung oft eine nothwendig geforderte. Alle Kunst ist und bleibt sinnlicher Natur. Sie bedarf darum sinnlicher Mittel zum sinnfälligen Ausdrucke der geistigen Erhabenheit; und die räumliche Höhe ist ein solches Mittel. Friedrich der Große und Napoleon sind immerhin Gestalten, deren kolossale Darstellung durch die monumentale Plastik dem Wesen des Kolossalen entspricht, weil sie dem Wesen jener Männer selbst gemäß ist. Denn es tritt uns hier ein Unterschied entgegen, der sowohl für die Bestimmung als für die Anwendung des Kolossalen von Wichtigkeit ist. Ein achtzehn Fuß hohes Reiterstandbild des großen Preußenkönigs oder des welterschütternden Soldatenkaisers hat für unsere Empfindung nichts, was den Gedanken an Uebermäßigkeit oder an vergötternde Schmeichelei aufkommen ließe. Ein Goethe, Schiller oder Shakespeare in gleichen Maßverhältnissen von der Plastik dargestellt, würden dagegen als Ungeheuerlichkeiten erscheinen. Was ist davon der Grund? Sind und waren diese Männer minder groß als jene, oder sind die Geistesheroen nicht vielmehr ungleich bedeutender für die Menschheit als jene Kriegshelden? Mögen alle Schlachten des siebenjährigen Krieges die Thaten von Denkern wie Kant und Lessing, alle Siege Napoleon's die Geistesfeldzüge eines Hegel aufwiegen? Warum also erlaubt dennoch die historische Gestalt eines großen Herrschers und Kriegers in der plastischen Kunst ein Maß, welches der Darstellung der Helden und Herrscher im Reiche des Geistes versagt ist? Darum, weil jene praktischen Naturen sich mit ihren Thaten und den Mitteln und Werkzeugen derselben an sich selbst schon vorzugsweise im Gebiete des quantitativ Erhabenen und Massenhaften bewegen, weil man bei einem Friedrich und Napoleon an die Hunderttausende denkt, die sie in den Kampf geführt, an die Millionen, deren äußeres Schicksal sie entschieden, weil Heereszüge, wie die Napoleoni-

schen nach Aegypten und Rußland für die Phantasie des betrachtenden Menschen selbst von quantitativer Erhabenheit sind und deshalb die kolossale Darstellung des Helden für die Phantasie des Beschauers rechtfertigen.

Darum aber hat auch die antike Kunst in ihrer Blüthezeit sich vor nichts so sehr gehütet, als vor dem Fehler — denn ein Fehler ist es — das Kolossale da, wo es als solches wirken sollte, dadurch in seiner Wirkung zu beeinträchtigen oder gar wieder aufzuheben, daß sie den Ausdruck der quantitativen Erhabenheit des Gottes oder Heros durch die Höhe des Piedestals verringert hätte. Der vierzig Fuß hohe olympische Zeus des Phidias hatte eine Basis, die nicht höher war als zwölf Fuß, während die Höhe der Tempeldecke nur vierundsechzig Fuß betrug, und mit seiner kolossalen Athene Parthenos war es nicht anders. Dieselbe künstlerische Weisheit der Absicht bekundete sich, so viel wir wissen, in allen, auch in den freistehenden Kolossalstatuen der Alten. Erst die römische Imperatorenzeit erfand jenen Unsinn, der die kolossalen Standbilder der Kaiser auf thurmhohe Säulen stellte, und damit eine Kolossalität durch die andere wieder aufhob. Römischer Ungeschmack und Vorliebe für das Ungeheuerliche, verbunden mit der Schmeichelei eines verknechteten Volks, das seinen Despoten über die Grenzen der Menschlichkeit zu göttlicher Verehrung erhob — haben jene heidnischen Säulenheiligen hervorgebracht *); und die gleiche Abgötterei der Gewalt bei den Franzosen, den modernen Römern, hat mit der Erhebung ihres Götzen auf die Vendomesäule diese barbarische Sitte erneuert..

Die Statue bedarf des Piedestals, der künstlichen Basis. Der einfache, sparsam gegliederte und verzierte Würfel, der das Werk der Plastik über den gemeinen Boden empor zu tragen bestimmt ist, bildet gleichsam »eine künstliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die schon darum nicht fehlen darf, weil die Gewichtigkeit und freie Schwere des Skulpturbildes ihrer als Unterlage bedarf, um sich geltend zu machen.« Sie darf weder zu niedrig sein, noch auch zu hoch; denn im ersten Falle hebt sich

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. II., S. 263.

das Bildwerk nicht genügend ab gegen die Wirklichkeit der es umwandelnden Menschen, und im zweiten wird die Gestalt undeutlich, falsch verkürzt und zu klein erscheinen. Die Gliederung endlich der Basis darf dieselbe einem selbständigen Architekturwerke nicht so weit nähern und der ornamentale oder der Bilderschmuck sich nicht in solcher Fülle ausbreiten, daß dadurch die Wirkung der Statue selbst, die ja immer die Hauptsache bleibt, beeinträchtigt würde. Nach den beiden letzteren Beziehungen hin ist die Komposition des Berliner Kolossaldenkmals von Fehlern nicht frei zu sprechen. Wer das riesige Werk nach seiner Vollendung ohne Piedestal im Atelier des Künstlers gesehen hatte, den mußte später die Bemerkung überraschen, daß es auf seinem hohen Piedestal an kolossaler Wirkung dem Werke Schlüter's, der Reiterstatue des großen Kurfürsten auf der langen Brücke, nicht gleichkomme, obschon diese nur etwa zwölf, jene dagegen eine volle Manneslänge mehr mißt. Der Grund liegt an den Piedestalverhältnissen beider Kolossalwerke. Während die Basis der Schlüter'schen Statue nur etwas über zehn Fuß hoch ist, also in keinem Falle die Höhe des von ihr getragenen Skulpturwerkes übersteigt, kommen von der dreiundvierzig Fuß betragenden Gesammthöhe des Rauch'schen Friedrichsdenkmals siebenundzwanzig Fuß auf das tragende Piedestal. Durch solche Höhe und Mächtigkeit der Basis wird aber die Wirkung des Kolossalen der Statue selbst sehr wesentlich beeinträchtigt, und dieser Uebelstand wird dadurch noch gesteigert, daß das Piedestal durch seine überreiche architektonische Gliederung, sowie durch den nicht minder reichen Bilderschmuck der Seitenflächen fast zur Hauptsache wird. Was den Bilderschmuck anlangt, so widerspricht er eben durch seinen Reichthum einem Hauptgesetze des Kolossalen, zu dessen Begriff die Ausschließlichkeit gehört. Denn der Eindruck des Ueberragenden, Uebergewaltigen wird vorzüglich gewonnen durch die Einsamkeit, durch das Alleinstehen der Gestalt, welche unsere Blicke fesselt, unsere Aufmerksamkeit nur auf sich richtet. Hier ist jede Theilung ein Abbruch, und zwar um so mehr, wenn, wie bei dem Friedrichsdenkmal, der historische Bilderschmuck der Basis ohne dramatisch sichtbare, künstlerisch berechnete

Beziehung dasteht zu dem von ihr getragenen Standbilde. Auch in dieser Hinsicht ist das Schlüter'sche Werk dem Rauch'schen überlegen an künstlerischer Weisheit. Denn die riesigen Sklavengestalten am Piedestal des großen Kurfürsten vermehren eben dadurch, daß sie zu ihrem Besieger hinaufschauen, die Wirkung des Kolossalen, das hier mit solchen künstlerischen Mitteln über sich selbst hinaus gesteigert erscheint, während es umgekehrt an dem Rauch'schen Werke durch die unrichtige Anwendung derselben gemindert wird.

Anhang.

I. Die Antiken-Museen Europas.

II. Verzeichniß der besprochenen Hauptkunstwerke nach den Orten und Museen, wo sie sich befinden.

III. Chronologische Uebersicht der griechischen Künstler.

I.

Die Antiken-Museen Europas.

Kunstmuseen im modernen Sinne kannte das Alterthum nicht. Bei den Alten, zumal bei den Griechen, stand jedes Kunstwerk an dem Orte, für den es berechnet war. Allerdings bildeten sich in den Höfen und Hallen berühmter Heiligthümer, auf der Akropolis zu Athen und Korinth, an den Orakelsitzen, wie in Delphi, und an den Hauptstätten der großen nationalen Festspiele und Wettkämpfe zu Olympia und an a. O. nach und nach durch die zuströmenden Weihegeschenke von selbst großartige Ansammlungen plastischer Bildwerke. Auch die Aufstellung von Statuen, wie man sie in Rom in den berühmten Portiken der Octavia sah, welche die Bauten des Metellus schmückten, oder die Sammlungen von Portraitbüsten berühmter Philosophen und Gelehrten, Redner, Dichter und Geschichtschreiber, mit denen die Bibliothek des Asinius Pollio und anderer reichen Römer geziert waren, können schon als eine Annäherung an unsere Museen betrachtet werden. Allein bei allen diesen Sammlungen von Kunstwerken blieb doch immer der wesentliche Unterschied der, daß im Alterthum, selbst bei den Römern, nicht die Gebäude — Tempel, Heiligthümer, Paläste, Villen, Portiken, Gärten — für die Aufnahme der Statuen eigends erbaut, sondern umgekehrt diese bestimmt waren, jenen zum Schmuck zu dienen. Leben und Kunst standen in zu inniger Wechselbeziehung, um den Gedanken an moderne Kunstmuseen als Einrahmung der Werke der bildenden Kunst, im Sinne unserer Kunst-Schatzkammern und Kunstmagazine aufkommen zu lassen. Selbst Gemäldegallerien in unserem Sinne gab es wenigstens im griechischen Alterthum nicht. Die berühmten Gemäldehallen zu Athen und anderwärts waren Conversationssäle des Volks, und nur in der römischen Kaiserzeit finden wir in den

Palästen und auf den Villen der Großen eigene Pinakotheken (Gemäldesäle), und von einer solchen zu Neapel sind uns noch die Beschreibungen der Kunstkenner Petronius und Kallistratos erhalten. Im Uebrigen waren es vorzugsweise Tempel, wie der zu Samos, in deren Räumen sich allmälig durch Weihegeschenke Gemäldegallerien ansammelten. Der Zug der alten Kunstwerke ging zunächst von Griechenland nach Rom, aus den Tempelhöfen und Heiligthümern nach den öffentlichen Hallen und Plätzen, Theatern, Villen, Palästen und Bädern; zuletzt von Rom nach Byzanz, nachdem der Sitz des römischen Weltreichs dorthin verlegt worden war. In der griechischen Zeit waren schon vorher Kunst, Künstler und Kunstwerke zahlreich aus den vorkommenden Republiken in die Residenzen der macedonischen Welteroberer übergesiedelt. Aber selbst im Dienste höfischer Prachtliebe blieben Kunst und Kunstwerke immer noch eng verbunden mit dem Leben, dessen Glanz und Luxus sie erhöhten.

Unsere modernen Kunstmuseen als Vereinigungspunkte für die zum Theil aus tausendjähriger Versunkenheit wieder entdeckten und der bergenden Erde entrissenen Ueberreste alter Bildkunst gehören der Zeit an, in welcher von Italien aus die Sonne der Bildung, Kunst und Wissenschaft wieder über die europäische Welt aufzuleuchten begann. Dem Hause der Mediceer zu Florenz gebührt der Ruhm, die erste Sammlung antiker Bildwerke gegründet zu haben. Herzog Cosimo I. dei Medici legte den Grund zu dem berühmten Antiken-Museum des Uffizienpalastes, so wie zu den Sammlungen von Palazzo Pitti und Giardino Boboli in Florenz. Der Palast seiner Familie zu Rom, die Villa Medici auf Monte Pincio, wurde seit Papst Leo X., einem Abkömmlinge seines Hauses, der Sammelpunkt der aufgefundenen oder angekauften antiken Kunstwerke, welche später nach Florenz versetzt wurden. Seit dieser Zeit ergriff alle Fürsten und Großen Italiens ein edler Wetteifer, durch fleißige Nachgrabungen die verschwundenen Kunstschätze des Alterthums zum Schmuck ihrer Paläste, Villen, Höfe und Gärten ans Licht zu fördern. Aus dem so Gewonnenen bildeten sich später die großartigen öffentlichen und Privatsammlungen zu Rom, Florenz, Neapel und anderen Städten Italiens, unter denen die Römischen obenan stehen. Wie man im Alterthume sagte, daß ein Volk von Statuen, kaum minder zahlreich als das lebendige, Rom mitbewohne, so läßt sich auch jetzt ohne Uebertreibung behaupten, daß die Zahl der in jenen Sammlungen enthaltenen antiken Bildwerke der heutigen Einwohnerzahl von Rom mindestens gleichkomme. An der Spitze der römischen Gallerien steht

das Vatikanische Museum

mit seinen verschiedenen Abtheilungen, 1) dem Museum Pio Clementinum, eröffnet unter Papst Clemens XIV. durch seinen Finanzminister, den Kardinal Braschi, der dasselbe später, als Papst Pius VI., sehr vermehrt; 2) dem Museo Chiaramonti, angelegt von dem Papste dieses

Hauses, Pius VII. (1800—1823); dem unter dem Namen Braccio nuovo (neuer Flügelanbau) mit dem vorhergehenden verbundenen großen Antikensaale, zu denen sich noch das Belvedere, das Aegyptische und Etruskische Museum und die sogenannte Gallerie der Inschriften (Galleria lapidaria) gesellen. Das zweite öffentliche Museum Roms ist

das Kapitolinische Antiken-Museum

mit den dazu gehörigen Höfen und Vorhallen, und den Antiken des sogenannten Palastes der Conservatoren; angelegt in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts von Papst Innocenz X., und durch seinen Nachfolger, zuletzt durch den Venetianer Rezzonico, als Papst Clemens XIII. (1758—1769) genannt, beträchtlich vermehrt. Die dritte öffentliche Sammlung,

das Museum des Lateran,

ist eine Schöpfung des vorletzten Papstes Gregor XVI., und besteht theils aus den Ergebnissen der neueren Nachgrabungen in und um Rom, theils aus zahlreichen Antiken, für die es in den Räumen des Vatikanischen Museums an Platz gebrach*). Ueber den Inhalt desselben fehlt es noch an ausführlichen Mittheilungen. Dagegen sind die Schätze des Vatikanischen und Kapitolinischen Museums durch die Prachtkupferwerke des »Museum Capitolinum« von Bottari und Foggini und des »Museo Pio Clementino«, des Museo Chiaramonti von Visconti und Guattani zugänglich gemacht.

Neben diesen öffentlichen sah Rom im Verlaufe mehrerer Jahrhunderte zahlreiche Privatsammlungen in den Palästen und Villen der römischen Großen entstehen, die aber im Verlaufe der letzten hundert Jahre durch Verkauf und Wegführung sehr zusammengeschmolzen sind. In die letztere Kategorie gehören die Sammlungen der Paläste und Villen: Barberini, Mattei, Giustiniani, Farnese, Medicis, Negroni, Aldobrandini, Panfili, Altieri, Casali, zu denen sich in der Umgegend Roms noch Palast Colonna zu Palestrina und das Museum Borgia zu Velletri gesellen. Die wichtigsten und großartigsten Privatsammlungen des heutigen Roms sind die Museen der Villa Albani, der Villa Ludovisi und des Palastes und der Villa Borghese, obschon auch von diesen Sammlungen die erstere durch französische Wegführungen, die letztere durch Verkauf ihrer älteren Hauptschätze an Napoleon im Jahre 1806 sehr gelitten haben. Dennoch zählen die Villa Albani und Villa Ludovisi, jene durch die Zahl und Mannigfaltigkeit, diese durch den künstlerischen Werth einzelner Hauptwerke noch immer zu den ersten Antiken-Museen der Welt. Einzelne, zum Theil sehr werthvolle Kunstwerke finden sich zerstreut in den Palästen verschiedener römischer Großen, wie in Palast Chigi, Braschi, Spada,

---

*) S. Ein Jahr in Italien. Th. III., S. 6 ff.

Sciarra, Massimi alle Colonne u. a. m., über die das bekannte Förster'sche Reisehandbuch die nöthigen Notizen giebt.

Ueberhaupt aber ist in Italien kaum eine bedeutendere Stadt zu finden, die nicht irgend welche Sammlungen von Resten antiker Bildkunst aufzuweisen hätte. Außer Florenz, von dessen Kunstschätzen wir bereits gesprochen, finden wir dergleichen Antiken-Museen in Pesaro, Bologna und Ferrara, in Verona, Mantua, Cremona, Brescia, Parma, Turin und in mehreren öffentlichen und Privatsammlungen zu Venedig. Aber alle diese werden übertroffen durch die Schätze des Museo Borbonico zu Neapel, zu denen die Schätze des Hauses Farnese und die reichen Fundgruben der verschütteten Städte Herkulanum und Pompeji, so wie die Kapuanischen und andere Ausgrabungen das Werthvollste, zumal an antiken Bronzewerken geliefert haben und fortwährend liefern. Auch in Sicilien findet der Kunstforscher in den Museen und Privatsammlungen reiche Ausbeute.

Von Italien, besonders von Florenz und Rom aus, verbreiteten sich Interesse und Sammlerlust allmälig über alle europäischen Länder. Voran ging Frankreich, das zunächst in seinem eigenen Schooße, zumal in den südlichen Theilen, unter den übrigen Ländern Europas die meisten einheimischen alten Denkmäler römischer Civilisation und Kunstliebe besaß. Schon König Franz der Erste ließ durch den Maler Primatice, einen Schüler Giulio Romano's, über zweihundert Antiken in Italien zum Schmuck seines Palastes in Fontainebleau ankaufen, unter denen der Sage nach auch die berühmte Diana von Versailles dorthin gekommen sein soll. Heinrich IV. ahmte ihm nach, und Richelieu, Mazarin und der Connetable von Montmorency, welche gleichfalls viele alte Bildwerke aus Italien nach Frankreich versetzten, halfen den Grundstock der jetzigen

Sammlung des Louvre

zu Paris begründen. Die Revolution war es, welche im Jahre 1792 die früher in Paris, Versailles und anderwärts zerstreuten Antiken zu einem Nationalmuseum vereinigte, das bald darauf durch die im großartigsten Style ausgeführten Kunsträubereien der republikanischen und kaiserlichen Heere zu dem ersten Museum der Welt erhoben wurde. Vatikan, Kapitol, und Villa Albani, Florenz und Verona, Berlin und Cassel mußten dazu die Kleinodien ihrer Sammlungen beisteuern; großartige Ankäufe wie der der Antiken des Borghesischen Hauses zu Rom kamen dazu, und der Anfang unseres Jahrhunderts sah im Museum Napoleon des Louvre eine Zeit lang Alles vereint, was die alte Kunst an Werken höchster Meisterschaft der Nachwelt hinterlassen hatte. Daß bei jenen Räubereien, zumal in Italien, auch manch edles Werk zu Grunde ging, ist durch Paul Louis Courier's Briefe aus jener Zeit genugsam bekannt*). Als nach Napoleon's

*) Vergl. Ad. Stahr: Zwei Monate in Paris. Th. I., S. 124—131.

zweitem Sturze das Schwert endlich zurücknahm, was das Schwert gewonnen hatte, wurden allein achtundsechzig solcher Meisterwerke ersten Ranges dem Museum des Louvre entrissen, und ihren ursprünglichen Museen wieder zurückgegeben, — ein Verlust, den die Franzosen noch heute nicht verschmerzen können.

Dennoch wurde bei Weitem nicht alles Geraubte zurückgegeben. Vieles blieb im Besitze der Eroberer, anderes wurde durch Verkauf zerstreut, da z. B. der Besitzer der Albanischen Sammlung die Transportkosten nicht aufbringen konnte. So ist das Museum des Louvre noch immer, nach den römischen, das erste Antiken-Museum der Welt, und die großen Prachtwerke von Visconti, David, Clarac, Saint Victor u. A. geben von seinem früheren und jetzigen Reichthum erwünschte Kunde.

Spanien besitzt in Madrid und San Ildefonso schätzbare Reste antiker Bildkunst. England vereinigt in seinem großen Museum zu London die kostbarsten Schätze ächt griechischer Plastik, die Parthenonsskulpturen, die Phigalischen Reliefs und zahlreiche andere antike Denkmäler. Die Sammlungen der Großen und Reichen sind leider in deren Schlössern und Landsitzen zerstreut, und schwer zugänglich.

In Deutschland sind es vor allen die Museen von Dresden, München und Berlin, welche sich den bisher aufgezählten Antikensammlungen an die Seite stellen dürfen. Unter ihnen ist die älteste

die Dresdner Antikensammlung,

deren Anfänge bis in die Zeit Kurfürst Friedrich August I. zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zurückgehen. Durch Ankäufe in Berlin (1723 bis 1726), wo damals werthvolle Antiken unter König Friedrich Wilhelm I. für Spottpreise verschleudert wurden, und ferner in Rom aus den Sammlungen der Fürsten Chigi und Albani, und durch Erwerbungen der Herkulanischen Statuen aus dem Nachlasse des Prinzen Eugen von Savoyen wurde damals der Grund zu dem jetzigen Dresdner Museum gelegt, in welchem man zu Ende des vorigen Jahrhunderts die bis dahin in Gärten zerstreuten und schlecht verwahrten Bildwerke versammelte. An diesen Antiken entzündete sich zuerst die Begeisterung des unsterblichen Winckelmann für die alte Kunst, und bis zur Gründung der Museen in München und Berlin blieb Dresden durch sein Museum, zu dem sich noch die bekannte Sammlung der Mengs'schen Gypsabgüsse gesellte, so ziemlich der einzige Ort in Deutschland, wo seit Lessing das Studium der alten Kunst und ihrer Werke Nahrung und Unterstützung finden konnte.

In neuerer Zeit wird das Dresdner Museum weit übertroffen durch

die Glyptothek in München,

König Ludwig I. großartige Schöpfung, welche neben den unschätzbaren Originalen der Aeginetischen Giebelstatuen über dreihundert Denkmäler

alter Bildkunst und unter ihnen etwa zwölf, der besten griechischen Zeit angehörige, Marmorwerke vereinigt, zu denen unter anderen die Ankäufe aus der Barberinischen und Albanischen Sammlung das Vorzüglichste beigesteuert haben. In Berlin, wo jetzt

das alte Museum

die früher in den königlichen Schlössern zerstreuten Antiken vereinigt, gesellt sich zu demselben durch die Sammlung der Abgüsse im neuen Museum ein Förderungsmittel des Studiums der alten Kunst, wie es in dieser Art wohl sonst an keinem Orte der Welt angetroffen wird.

Die übrigen Antikensammlungen in Deutschland, wie wir sie in Wien, Cassel, Hannover, Arolsen, Darmstadt, Cöln, Bonn, Neuwied u. a. O. finden, sind gegen die drei zuvor genannten nur von untergeordneter Bedeutung. Wichtiger sind die Museen in Holland, zu Haag und Leyden, das dänische Museum zu Copenhagen, das schwedische zu Stockholm und Einzelnes Vortreffliche, das sich von antiken Marmorwerken in dem kaiserlichen Lustschlosse zu Zarskoje-Selo bei Petersburg befindet.

II.

Museographie.

Verzeichnung sämmtlicher in diesem Werke besprochenen alten Kunstwerke, geordnet nach den Orten und Museen, woselbst sie sich befinden.

A. Italien.

Rom. I. Sammlung des Vatikan.

1. Minerva Giustiniani sogen. Minerva Medica (im Braccio nuovo Nr. 114; s. Torso. Th. I, S. 157).
2. Jupiter Otricoli (in der Rotunda Nr. 539; s. Torso. Th. I, S. 161. 165).
3. Jupiter Verospi (in der Gallerie der Statuen Nr. 325; s. Torso. Th. I, S. 166).
4. Herkules und die von ihm bezwungenen Ungeheuer (Mus. Pio Clem. s. Torso. Th. I, S. 242).
4. Barberinische Livia (Mus. Pio Clem. s. Torso. Th. I, S. 282).
5. Merkur des Belvedere (s. Torso. Th. I, S. 285).
6. Kanephore (I, 286).
7. Apollo Citharödus (I, 318).
8. Nereidengruppe, Relief (I, 324).
9. Venus von Knidos (I, 348).
10. Eros des Praxiteles (I, 359).
11. Sardanapallos-Bacchus (I, 360).
12. Bacchus, Marmortorso des Mus. Pio Clem. (I, 362).
13. Bacchus trunken, von einem Faun gestützt (I, 363).
14. Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht (I, 364).
15. Apollo Sauroktonos (I, 371).
16. Ceres, kolossale Tempelstatue (I, 372).
17. Niobidengruppe, sogen. Gruppe des Cephalus und der Prokris (I, 380).

18. Sarkophagrelief: die himmelstürmenden Giganten, im Mus. Pio Clem. (s. Torso. Th. I, S. 384).
19. Raub des Ganymedes, nach Leochares (I, 388 ff.).
20. Statue des Dichters Menander } (I, 509 ff.)
21. » » » Posidippus }
22. Perikles, Hermenbüste (I, 514).
23. Aspasia, Hermenbüste (I, 515).
24. Alkibiades, Hermenbüste (I, 516. 517).
25. Sogen. Phocion, Statue (I, 517).
26. Demosthenes, Statue des Braccio nuovo (I, 522).
27. Titus und seine Tochter, Statuen des Braccio nuovo (I, 539).
28. Poseidon, Statue (II, 14).
29. Der Torso (II, 20 ff.).
30. Herkules mit dem kleinen Telephos, in der Rotunda (II, 28).
31. Athlet mit dem Schabeisen, Lysipp's Apoxyomenos (II, 46).
32. Paris, Statue, vielleicht nach Euphranor (II, 54).
33. Die Stadtgöttin Antiochia mit dem Orontes (II, 56).
34. Penelope (II, 60).
35. Die Laokoonsgruppe (II, 75—85).
36. Kolossaler Wolf im Belvedere des Vatican (II, 154).
37. Sarkophag des Scipionengrabes (II, 227).
38. Venus im Bade (V. des Polycharmos) (II, 234).
39. Die Gruppe der neun Musen (II, 236).
40. Karyatide des Braccio nuovo (II, 244).
41. Juno Lanuvina in der Rotunda (II, 246).
42. Bacchus auf den jugendlichen Faun gestützt, in der Rotunda (II, 305).
43. Bacchus, Halbfigur (II, 305).
44. Schlafende Ariadne (sogen. Cleopatra) (II, 311).
45. Der Nil des Braccio nuovo (II, 314).
46. Der Tigris (II, 315).
47. Fragmente der Gruppe des Menelaos mit Patroklus' Leiche (II, 319).
48. Der Apoll vom Belvedere (II, 320).
49. Relief Hadrian's als Zeus (II, 377).
50. Hadrian, Kolossalkopf (II, 394).
51. Affe des Phidias und Ammonios (II, 403).
52. 53. Statuen des Augustus in der Friedenstoga (II, 414).
54. Statue des Augustus als Genius, in der Rotunda (II, 414).
55. Marmorbüste des jugendlichen August (II, 414).
56. Sitzender Tiber des Mus. Chiaramonti (II, 415).
57. Sitzender Tiber von Veji des Mus. Chiaramonti (II, 415).
58. Tiber, Kolossalkopf (II, 416).
59. Livia, Marmorstatue, als Göttin Salus idealisirt (II, 416).
60. Caligula, nackte Idealstatue (II, 420).
61. 62. Büsten des Kaisers Claudius in der Rotunda (II, 420).

63. Nero, Kopf, als pythischer Sieger (II, 423).
64. Kaiser Otho mit Perrücke (II, 424).
65. Titus und seine Tochter } Statuen (II, 427).
66. Julia,
67. Kaiser Nerva, Kolossalbüste der Rotunda (II, 429).
68. Plotina, Gemahlin Trajan's, Büste (II, 354).
69. Antoninus Pius, Kolossalstatue der Rotunda (II, 431).
70. Marc Aurel, Reiterstatue (II, 431).
71. Bronzeroß, gefunden zu Rom 1849 (II, 433).
72. Commodus, Reiterstatue in der »Gallerie der Thiere« (II, 435).
73. Julia Domna, Kolossalbüste (größte aller alten Büsten) (II, 439).
74. Julia Soämias, Statue, Mutter Heliogabal's (als Venus dargestellt) (II, 440).

Kapitolinisches Museum.

1. Statue einer sitzenden Alten (nach Myron?) (I, 302).
2. Kapitol. Venus (I, 343 ff.)
3. Kapitol. bogenspannender Amor (I, 360).
4. Kapitol. Faun (I, 365).
5. Homer, Kopf (I, 505).
6. Aeschylus, Kopf (I, 509).
7. Scipio Africanus, Marmorbüste (I, 528).
8. Alexander der Große, Marmorkopf (II, 38).
9. Der sterbende Fechter (II, 99—104).
10. Knabe mit dem Schwan (II, 117).
11. Knabe mit der Maske (II, 118).
12. Der Dornauszieher (II, 118).
13. Die Kapitolinische Wölfin (II, 153).
14. Marcellus, Portraitstatue (II, 229).
15. Der Antinous (II, 391).
16. Hadrian, Erzbüste (II, 394).
17. Sarkophag mit Relief's, das menschliche Leben darstellend (II, 407).
18. August als Sieger von Actium, Statue (II, 414).
19. August in hohem Alter, Marmorbüste (II, 414).
20. Sitzende Statue der älteren Agrippina, Gemahlin des Germanicus (II, 419).
21. Corbulo, Marmorbüste (II, 425).
22. Titus, Marmorbüste (II, 427).
24. Marc Aurel, Marmorbüste (II, 431).
25. Faustina, Gemahlin Marc Aurel's, jugendliche Büste (II, 437).
26. Commodus, Büste, als halberwachsener Knabe (II, 437).

Museum des Lateranpalastes.

1. Sarkophagrelief mit der Niobidenfabel (I, 385).
2. Sophokles, Gewandstatue (I, 506 ff.).
3. Antinousstatue aus Palestrina (II, 392).
4. Kaiser Konstantin, Statue (II, 442).

Sammlung des Collegio Romano.

1. Die Ficoronische Cista (II, 155).
2. Medusenbüste von Bronze, von C. Ovius (II, 158).
3. Bronzestatuette mit dem Namen des Künstlers C. Pomponius (II, 158).

Villa Albani.

1. Pallas der Villa Albani (I, 159).
2. Kanephoren (I, 286).
3. Apollo Sauroktonos, Bronzestatue (I, 371).
4. Aesop, Halbfigur (I, 512).
5. Diogenes der Cyniker, Marmorstatuette (I, 520).
6. Hortensius, Marmorbüste (I, 533).
7. Chimära von Marmor (II, 160).
8. Der Athlet des Stephanos (II, 233).
9. Karyatide des Kriton und Nikolaos (II, 244).
10. Reliefbild des Antinous (II, 392).
11. Titus, kolossale Marmorbüste (II, 427).

Villa Borghese.

1. Knidische Venus (I, 348).
2. Venus, den Mars entwaffnend, Statuengruppe (I, 355. II, 223).
3. Ceresstatue (I, 372).
4. Knabe mit der Ente (II, 117).
5. Bacchus und Ampelos, Gruppe (II, 306).

Palast Sciarra.

1. Bronzebüste des Kaisers Sept. Severus (II, 438).

Palast Barberini.

1. Der Löwe, Relief (II, 233).

Villa Ludovisi.

1. Kopf der Juno Ludovisi (I, 277).
2. Statue des Mars (I, 309).
3. Schlafende Medusa (I, 314).
4. Venus von Knidos (I, 348).
5. Die Barbarengruppe, sogen. Arria und Paetus (II, 97—99).
6. Gruppe des Orest und der Elektra (II, 229—233).
7. Venus im Bade (Venus des Polycharmos, sog. Venus des Bupalos) (II, 234).
8. Bacchus und Akratos, Gruppe (II, 306).

Villa Mattei.

1. Aristoteles, Statuette (I, 519).

Palast Farnese.

1. Diadumenos (I, 284).
2. Merkur, Wiederholung des Merkur von Belvedere (I, 286).

Palast Massimi alle Colonne.

1. Der Diskobol (I, 294—298).

Palast Chigi.

1. Venus des Menophantos (Venus von Troas) (I, 347 ff.).
2. Büste der Agrippina, Nero's Mutter (II, 422).

Palast Spada.

1. Aristoteles, sitzende Marmorstatue (I, 519).
2. Pompejus, Kolossalstatue (I, 528 ff.)

Sammlung des Kardinal Fesch.

1. Trajan, schönste Marmorbüste des Kaisers (II, 430).

Oeffentliche Plätze in Rom.

1. Die Dioskurenkolosse auf Monte Cavallo (I, 223—248).
2. Die Dioskurenstatuen auf dem Kapitol (I, 240).
3. Der Pasquino an der Ecke des Palast Braschi (II, 319. 320).
4. Der Marforio, Statue des Tiberstroms am Eingange des Kapitol. Museums (II, 320).

5. Die Reiterstatue Mark Aurel's auf dem Kapitol (II, 431 ff.).
6. Skulpturen des Titusbogens (II, 333).
7. » des Severusbogens (II, 335).
8. » des Konstantinbogens (II, 335. 342).
9. » der Trajanssäule (II, 338 ff.).
10. » der Antonin'ssäule II, 341).
11. » des Klaudiusbogens am Kasino Borghese (II, 334).
12. » des Antoninus-Piusbogens (auf dem Capitol) (II, 334).
13. » des Mark Aurelbogens (auf dem Kapitol) (II, 334).
14. » des Bogens der Goldschmiede (II, 334).
15. Kolossaler Pinienapfel von Bronze (in den Vatikanischen Gärten) (II, 390—397).

Neapel. Museo Borbonico.

1. Kolossalbild der Minerva (I, 159).
2. Kolossalbüste der Juno (I, 281).
3. Merkur von Belvedere, Wiederholung (I, 286).
4. Venus von Capua (I, 354).
5. Bronzebüste des bärtigen Bacchus aus Herkulanum (sogen. Platon) (I, 361).
6. Jugendlicher Bacchus (I, 363).
7. Homer, Farnese (I, 505).
8. Aeschines, Gewandstatue (I, 508 u. 523 ff.).
9. Euripides, Kopf (I, 590).
10. Alkibiades, Hermenbüste (I, 517).
11. Sokrates, Hermenbüste (I, 518).
12. Epikur, Herkulan. Bronzebüste (I, 521).
13. 14. Herodot und Thucydides, Doppelherme (I, 522).
15. Scipio Africanus, Herkulan. Bronzebüste (I, 528).
16. Julius Cäsar, Kolossalbüste (I, 533).
17. Diana, bemalte Herkulan. Marmorstatue (I, 544 ff.).
18. Herkules Farnese, Kolossalstatue (II, 16—19).
19. Flora Farnese, Kolossalstatue (II, 19).
20. Reiterstatuette Alexander's des Großen aus Herkulanum (II, 36).
21. 22. Ptolemäus' Lagu und Berenike, Herkulan. Bronzebüsten (II, 42).
23. Der Toro Farnese (II, 86—92).
24. Amor vom Delphin umschlungen (II, 120).
25. Herkulanische Bronzebüste von Apollonios (II, 241).
26. Venus Kallipygos (II, 309).
27. Die Reiterstatuen der Balbi aus Herkulanum (II, 331).
28. Der tanzende Faun, Herkulan. Bronzestatuette (II, 332).
29. Die zwei Rehe von Bronze (II, 332).

30. Bronzene Venusstatuette (II, 332).
31. Der ruhende Merkur, Herkulan. Bronzestatue (II, 332).
32. August als Jupiter von Herkulanum (II, 414).
33. Basis einer Weihestatue Tiber's (II, 415).
34. Agrippina, Nero's Mutter, Statue (II, 422).
35. Vespasian, Kolossalbüste (II, 426).
36. Caracalla, schönste Büste dieses Kaysers (II, 439).

Florenz. Gallerie der Uffizien.

1. Jupiterbüste (I, 167).
2. Jupiterkopf (im Giardino Boboli) (I, 167).
3. Junokopf (I, 281).
4. Nereide, Statue (I, 324).
5. Medizeische Venus (I, 339).
6. Amor bogenspannend (I, 360).
7. Niobe und die Niobiden (I, 373—375).
8. Sogenannter Narcissus, Niobide (I, 382).
9. Gruppe der Ringer (I, 387).
10. Solon, Büste (I, 511).
11. Platon, Marmorbüste I, 518).
12 Marc. Antonius, Marmorkopf (I, 530).
13. Kopf des sterbenden Alexander (II, 39).
14. Aesculap, Statue (II, 94).
15. Hermaphrodit (II, 115).
16. Chimära von Arezzo (II, 159).
17. Der etruskische Redner (II, 160).
18. Venus im Bade, nach Polycharmos (II, 234).
19. Der Schleifer, (l'Arrotino) (II, 241—244).
20. Bronzestatuette eines etruskischen Kämpfers II, 133).

Loggia dei Lanzi.

1. Portraitstatue der Thusnelda (I, 534).
2. Menelaos mit der Leiche des Patrokles (II, 319—320).

Palast Pitti, Hofraum.

1. Herkulesstatue (II, 18).

Venedig.

1. Borghesisches Relief mit der Niobidenfabel (I, 385).
2. Agrippa, Kolossalstatue im Palast Grimani (I, 531).
3. Die vier Rosse der Markuskirche (II, 44—46).
4. Agrippa, Kolossalstatue des Palastes Grimani (I, 531).

Mantua.

1. Euripides, Kopf (I, 509).

B. Sicilien.

Palermo.

1. Die Tempelskulpturen von Selinus (I, 91).
2. Herkules und die Hirschkuh, Bronzegruppe aus Pompeji (II, 27. 28).
3. Die beiden Widder (II, 44).

C. Frankreich.

Paris. Museum des Louvre.

1. Das Relief von Samothrake (I, 90).
2. Die Pallas von Velletri (I, 155).
3. Eine Friestafel vom Parthenon (I, 204).
4. Kopf einer Giebelstatue vom Parthenon (I, 201. 222).
5. Wiederholung des Merkur vom Belvedere (I, 286).
6. Kopf der Knidischen Venus (I, 350).
7. Venus von Milos (I, 351 ff.).
8. Venus von Arles (I, 355 ff.),
9. Venus genitrix (I, 356).
10. Bacchus (I, 363).
11. Jugendlicher Bacchus (I, 363)
12. Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fuß zieht (I, 364. 365).
13. Silen mit dem Bacchuskinde (I, 366)
14. Diana von Versailles (I, 369).
15. Apollo Sauroktonos (I, 371).
16. Julia als Ceres (I, 372).
17. Niobide mit seinem Pädagogen (Gruppe von Soissons) (I, 379).
18. Alkibiades, Hermenbüste (I, 517).
19. Sogen. Germanicus, schönste antike Portraitstatue (I, 530. 531).
20. Alexanderstatue von Gabii (II, 34).
21. Alexanderbüste aus Tivoli (II, 37).
22. Der Borghesische Fechter (II, 105 — 110).
23. Der Borghesische Hermaphrodit (II, 115).
24. Venus im Bade, nach Polycharmos (Venus accroupie) (II, 234).
25. Kolossale Melpomene (II, 238—240).
26. Statue des Sextus Pompejus (II, 240).
27. Der Tibris (II, 317).
28. Livia als Ceres (II, 416).

29. Kopf der Livia auf der Statue einer Euterpe (II, 416).
30. Julia, Gewandstatue (II, 416. 417).
31. Germanicus, Portraitstatue (II, 418).
32. Drusus Cäsar, Portraitstatue (II, 418).
33. Kaiser Claudius, Bronzebüste (II, 420).
34. Messalina mit dem Britannicus auf dem Arm, Statue (II, 422. 423).
35. Kopf des Nero in seiner letzten Lebenszeit (II, 424).
36. Büste des Corbulo (schönste) aus parischem Marmor (II, 425).
37. Vespasian, Bronzebüste (II, 426).
38. Titus, Marmorstatue (II, 427).
39. Titus, Bronzebüste (II, 427).
40. Trajan, Statuen und Büsten (II, 430).
41. Antoninus Pius, marmorner Kolossalkopf (II, 431).
42 Mark Aurel, Büste (II, 431).
43. Lucius Verus, Kolossalbüste von Acqua Traversa (Meisterwerk der Technik) (II, 436).
44. Septimus Severus, Büste (II, 438).
45. Julia Domna, Statue (II, 439).
46. Heliogabalus, Büste (II, 441).
47. Gordianus III., Büste (II, 442).
48. Gallienus, Büste (II, 442).
49. Kaiser Julianus Apostata, Statue (II, 442).

D. Deutschland.

München. Glyptothek.

1. Die äginetischen Bildwerke (I, 109 — 134).
2. Kolossale Büste der Pallas (I, 156).
3. Medusa Rondanini (I, 313).
4. Apollo Barberini (I, 320).
5. Venus von Knidos, gen. Venus Braschi (I, 349)
6. Sogen. Ilioneus, Niobide (I, 382).
7. Niobide (I, 382).
8. Relief der Niobidenfabel (I, 385)
9. Perikles, Hermenbüste (I, 514).
10. Cicero, Marmorbüste (I, 532).
11. Rondaninische Alexanderstatue (II, 35).
12. Der Barberinische Faun (II, 307).
13. Marmorbüste des Augustus, die schönste (II, 414).
14. Nero, Kolossalstatue von Palast Barberini (II, 424).
15. Domitian, nackte Kolossalstatue (II, 428).
16. Heliogabal, Büste (II, 441).

Dresden.

1. Minerva Chigi (I, 156).
2. Sich salbender Athlet (I, 284).
3. Venus Chigi (I, 343).
4. Niobide (I, 382).
5. Poseidon, Statue (II, 14).
6. Kolossalkopf des Antinous aus Rosso antico (II, 392).
7. Agrippina (II, 420).
8. Sogen. Herkulan. Musen (II, 330).
9. Heliogabal, Büste (II, 441).

Arolsen. Schloß des Fürsten von Waldeck.

1. Erzstatuette einer Venus Kallipygos aus Herkulanum (II, 309).

Kassel. Museum Friedericianum.

1. Statue der Minerva (I, 157).
2. Statue des Kaiser Didius Julianus (II, 438).
3. Büste des Pertinax (II, 438).

Berlin »im alten Museum.«

1. Würfelspielende Mädchen (I, 284).
2. Diana Colonna (I, 368).
3. Tochter der Niobe (I, 380).
4. Julius Cäsar, Basaltbüste (I, 533).
5. Ramis, Tochter des Kattenfürsten Aktumer, Portraitbüste (I, 534).
6. Der Adorant, Erzstatue der Lysippischen Schule (II, 55).
7. Aesculap, Statue (II, 94).
8. Etruskischer Cippus (II, 133).
9. Etruskische Erzstatuette einer weiblichen Gottheit (II, 161).
10. Hadrian, Marmorbüste (II, 394).

E. England.

London. Britisch Museum.

1. Die Lysippischen Skulpturen (I, 91).
2. Die Bildwerke des Parthenon (I, 171 — 222).
3. Die Skulpturen des Apollotempels zu Bassä (Phigalische Reliefs (I, 249 — 274).
4. Eros der Elginschen Sammlung (I, 359).

5. Bacchus und Ampelos, Marmorgruppe (I, 363. II, 306).
6. Bacchus und Eros, Marmorgruppe (I, 363).
7. Perikles, Hermenbüste (I, 514).
8. Thumelikus (sogen. Arminius) Kopf (I, 534).
9. Aesculap, Statue (II, 94).
10. Wiederholung des Borghesischen Fechters, Bruchstück (II, 109 — 110).

Hope'sche Sammlung in London.

1: Minerva (I, 159).

Sammlung des Grafen Leicester in Holkham.

1. Die schönste Panstatue (I, 365).
2. Poseidon, Statue (II, 14).

Wellington'sche Sammlung.

1. Cicero, Kolossalbüste (I, 532).

Egremont'sche Sammlung zu Petworth

1. Der Satyr des Apollonios (II, 240).

Museum zu Warnickcastle.

1. Statue des Augustus (II, 414).

F. Dänemark.

Copenhagen. Königliches Museum.

1. Zwei Köpfe einer Metope vom Parthenon (II, 203).

G. Holland.

Leydener Universitäts-Museum.

1. Etruskische Apollostatuette von Erz (II, 161).

H. Rußland.

Petersburg. Sammlung zu Zarskoje-Selo.

1. Herrlicher Kolossalkopf der Juno (I, 281).
2. Cameo mit den Köpfen des König Ptolemäus II. und der Arsinoë (II, 42).

I. Spanien.

Madrid.

1. Gruppe von San Ildefonso (II, 397 ff.).
2. Kolossalbüste des Kaisers Claudius II, 421).

K. Griechenland.

Mykenä im Peloponnes.

1. Das Löwenthor (I, 87).

Athen.

1. Reste der Parthenonsskulpturen.
2. Kanephoren des Pandroseion (nachgebildet im neuen Berlin. Museum) (I, 286 u. II, 244).
3 Denkmal des Lysikrates (sogen. Laterne des Demosthenes) (I, 390 ff.)
4 Säulen des Hadrianischen Zeustempels (II, 375).

III.

Die griechischen Künstler
in
chronologischer Uebersicht.

Die im Folgenden nach den neuesten Forschungen von H. Brunn in seiner fleißigen »Geschichte der griechischen Künstler« (Erster Theil. Braunschweig 1853) gegebene chronologische Uebersicht kann dazu dienen, von dem Reichthum an bedeutenden Meistern der Bildkunst bei den Alten einen Begriff zu geben, während sie zugleich die Zeitfolge derselben bequem überschauen läßt.

I. Mythische Zeit von Dädalos bis zu den Aegineten
(von 1000 bis 517 v. Chr.)

Dädalos.
Smilis.
Glaukos.
Rhökos und Theodoros.
Melas und seine Famile auf Chios.
Bupalos.
Dipoenos und Skyllis.
Cheirisophos.
Syadras und Chartas.
Bathykles.
Polystratos.
Perillus.

II. Historische Zeit (von 517 bis 456 v. Chr.)
Größere Ausbreitung der Kunst und freieres Streben nach Entwickelung.

1. Künstler von Argos.

Eutelidas.
Chrysothemis.
Aristomedon.
Glaukos und Dionysios.
Ageladas, Lehrer des Phidias, Myron und Polyklet.

2. Künstler von Sikyon.

Kanachos.
Aristokles und seine Schüler.

3. Künstler von Aegina.

Glaukias.
Anaxagoras.
Simon.
Ptolichos.
Synnoon.
Kallon.
Onatas, der größte Meister der Aeginetischen Schule.

4. Künstler von Athen.

Simias, der Dädalide.
Antenor.
Amphikrates.
Endöos.
Hegias oder Hegesias.
Kritias und Nesiotes.
Dionysodoros, Skymnos, Amphion, Piso, Demokritos, } Schüler des Kritias.
Aristokles.
Kleoetas.

5. Künstler von Theben.

Pythodoros.
Askaros.
Aristomedes, Sokrates, } Zeitgenossen Pindar's.

6. Künstler von Naupaktos.

Menächmos.
Soidas.

7. Künstler von Troezene.

Hermon.

8. Künstler von Phlius.

Laphaes.

9. Künstler von Elis.

Kallon.

10. Künstler von Korinth.

Der ältesten Zeit gehören an:

Dibutades.
Eucheiros.
Eugrammos.

Der Zeit der Perserkriege gehören an:

Diyllos.
Amykläos.
Chionis.

11. Künstler von Sparta.

Gitiades.
Gorgias.

Späteren, aber nicht zu bestimmenden Zeiten gehören an:

Kallikrates.
Kratinos.
Ariston.
Telektas.

12. Künstler auf griechischen Inseln.

Pythagoras, von der Insel Samos.
Arkesilaos » » » Paros.
Aristokles » » » Kreta.
Ptolichos, von der Insel Corcyra.
Polygnot, Erzbildner und Maler zugleich von der Insel Thasos.

13. Künstler von Großgriechenland.

Klearchos.
Demeas.

III. Die griechische Kunst auf der Höhe ihrer geistigen Entwickelung (von 480 bis 430 v. Chr.).

a. Künstler der Uebergangsperiode vor Phidias.

Kalamis, von Athen (?), Zeitgenosse des Onatas um 468.
Sein Schüler: Praxias.
Sein Hauptwerk: die schönste Gewandstatue der Sosandra.
Pythagoras, aus Rhegion, um 468.
Werke: athletische Siegesstatuen, Philoktet.
Myron, aus Eleutherae, Athener, ältester Schüler des Ageladas.

b. Phidiassische Periode in Athen.

1. Phidias, der Athener.

Zeitgenossen und Nachfolger des Phidias und Myron in Athen, im Verlaufe etwa eines Jahrhunderts:

Alkamenes.
Agorakritos.
Kolotes.
Päonios.
Theokosmos.
Kallikles.
Thrasymedes.
Praxias.
Androsthenes.
Kallimachos.
Demetrios.
Lykios.

Kresilas (sonst Ktesilaos genannt).
Styppax.
Strongylion.
Olympiosthenes.
Kephisodorus.
Xenophon.
Sophroniskos und sein Sohn:
Sokrates (der Weise).
Nikeratos.
Polykles.
Pyromachos.
Mykion.

Deinomenes.
Eukleides.
Polygnotos.
Mykon.

Agathanor, Antiphanes, Iasos, Mynnion, Phyromachos, Praxias, Soklos, – Namen von Bildhauern, die nach einer Inschrift an den Friesbildern des Erechtheums arbeiteten.

2. **Polyklet,** der Argiver, Phidias' Zeitgenoß.

Schüler und Nachfolger Polyklet's:

Alexis.
Alypos.
Antiphanes und sein Schüler Kleon.
Aristandros.
Aristides.
Asopodoros.
Athenodoros.
Dameas.

Dino.
Kanachos.
Naukydes.
Patroklos und sein Schüler Dädalos.
Perikletos.
Phryno.
Polyklet der jüngere.
Tisandros.

3. Andere Künstler dieser Periode aus dem Peloponnes.

Phradmon aus Argos.
Dorotheos.
Nikodamos aus Arkadien.
Apellas.
Damophon (um 360 v. Chr.), Pyrilampes – aus Messena.

Telephanes aus Phokis, in Thessalien thätig, Zeitgenosse des Myron und Polyklet.
Perillos, Turnos, Mentor – um 416 v. Chr.

4. Thebanische Bildhauer dieser Periode und späterer Zeiten.

Hypatodoros.
Aristogeiton.
Andron.
Kaphisias.
Timon.
Kallistonikos
Theron.
Eubios.

Xenokritos.
Theodoros.
Onasimedes, wahrscheinlich Zeitgenosse des Praxiteles.
Aristoneidas.
Alkon.
Boïthos.

IV. Die griechische Kunst in der Periode des Skopas, Praxiteles und Euphranor (von 400 bis 436 n. Chr.).

1. Skopas reicht bis circa 349 v. Chr.

Genossen des Skopas:

Pythis.
Timotheos.
Bryaris.
Leochares.
Sthennis.

2. Praxiteles von 400 bis 430.

Schüler des Praxiteles und andere athenische Künstler dieser Periode.

Kephisodotos, } Söhne des Praxiteles.
Timarchides, }
Papylos.
Silanion.
Zeuriades.
Apollodoros.
Polykrates.
Kalliades.
Polyeuktos.
Thymilos.
Lokros.
Telesias.
Erekestos.
Strabar.
Polymnestos.
Kenchramis.
Nikomachos.
Demodoros.

3. Euphranor von 376 bis 336.

V. Künstler aus der Zeit Alexander's des Großen (338 bis 300).

1. Lysippus und die Schule von Sikyon.

Schüler Lysipp's.

Lysistratos, Bruder } des Lysippus.
Daippos, } Söhne }
Bödas, }
Tisikrates.
Phanis.
Eutychides.
Xenokrates (seine »Tyche« und »zwei Panther« in Kopien erhalten).
Kantharos.
Chares.

2. Untergeordnete Künstler aus dem Peloponnes in dieser und der folgenden Zeit.

Dätondas.
Menächmos.
Olympos.
Theodoros.
Phileas.
Zeurippos.
Xenophilos.
Straton.
Andreas.
Ennochares.
Aristoteles.

3. Andere Künstler dieser Periode.

Aetion und Therimachos, Erzbildner um 349.

Euphron Euklos Sostratos Jon	um 320.

Chäreas (machte eine Erzstatue Alexander's und Philipp's).
Philon (machte eine Erzstatue des Hephästion).
Aristodemos, unter König Seleukos (Schöpfer des Aesop der Villa Albani).
Thrason (die reliefartig componirte Statue der Penelope im Vatikan ist nach seiner Gruppe: Penelope, Eurykleia und Odysseus).

Menestratos.
Mentor.
Asklepiodoros.
Gryllion.
Amphistratos.
Hippias.
Ktesikles.
Pandeios.

VI. Die Kunst zur Zeit der Diadochen (von 300 bis 156).

1. Die Künstler von Pergamon.

Isigonos, Antigonos, Stratonikos, Phyromachos,	Schlachten des Attalos gegen die Kelten: »der sterbende Fechter«; die »Barbarengruppe« in Villa Ludovisi.

2. Die Künstler von Rhodos.

Ophelion (Statue des Sext Pompejus im Louvre).
Philiskos (die Vatikan. Musen).
Chares.
Protos.
Timocharis.
Pythokritos.
Epicharmos, der Vater.
» der Sohn.
Phyles.
Mnasitiros.
Teleson.

Apollonios Tauriskos	aus Tralles, die Meister des Toro Farnese.

Aristonidas.
Mnasitimos.
Alkon.
Peithandros.
Andragoras.
Eupeithes.
Simos, Sohn des Themistokrates aus Salamis.
Protogenes.
Hermokles.

In die römische Kaiserzeit unter Titus gehören die rhodischen Meister:

Agesander, Polydoros, Athenodoros,	die Meister des Laokoon.

3. Andere Künstler dieser Periode.

Boëthos (Knabe mit der Gans) aus Chalkedon in Bithynien.
Menodotos.
Diodotos.
Eetion.
Aegina (um 210).
Mikon (um 200).
Gomphos.
Aristodotos.

4. Künstler, deren Namen nur aus Inschriften bekannt sind

Apollodoros.
Damokrates.
Makedon.
Machatas.

5. Künstler dieser Periode, welche wir als Verfertiger olympischer Siegerstatuen und anderer Weihekunstwerke kennen.

Dionysikles aus Milet.
Lysos aus Makedonien.
Somis aus Andros.
Theomnestos } aus Sardes.
Dionysios } aus Sardes.
Hermogenes von Kythera.
Musos.
Thylakos.
Onaethos.
Tisagoras.
Lesbothemis.
Menippos.
Herakleides aus Phokäa.
Aeschines.
Hermokreon.
Isidotos.

6. Als Künstler von hoher Meisterschaft, die aber wegen unglücklicher Verhältnisse unberühmt geblieben seien, nennt Vitruv folgende Meister, die er mit Myron, Polyklet, Phidias und Lysippus zusammenstellt.

Hellas von Athen.
Chion von Korinth.
Myagros von Phokäa.
Pharax aus Ephesus.
Bedas aus Byzantion.

7. Nachtrag von Künstlern, deren Namen und Arbeiten wir bloß aus Plinius kennen, die aber sämmtlich der Epoche von Lysippus bis auf die Zeit des Cäsar und Augustus anzugehören scheinen. Zunächst

a. Die Erzbildner.

Naukeros.
Ariston.
Kallides.
Ktesias.
Kantharos.
Dioderos.
Deliades.
Euphorion.
Eunikos und Hekataeos.
Lesbocles.
Prodoros.
Pythodikos.
Stratonikos.
Skymnos.

Antrobulos, Asklepiodoros, Alenas, Antimachos, bekannt durch ihre Frauenstatuen.
Kepis, stellte Schauspieler der Komödien und Athleten dar.
Chalkosthenes.
Daiphron, Demon, bekannt durch ihre Philosophenstatuen.
Epigonos, Eubulos, Genrebildner.
Menogenes (Viergespanne).
Baton.
Glaucides.
Heliodor, berühmt durch eine lascive Gruppe des Pan und Olympos.
Hikanos.
Leophon.
Polyidos.
Pythokritos.
Pollis.
Posidonios, der Ephesier.
Symenos.
Timo, der Aegypter.
Tisias.
Eudoros.
Possis.

b. Bildner in Marmor.

Heniochos.
Polycharmos (badende Venus).
Lysias.
Derkylides.

VII. Griechische Kunst in Italien (von 755 bis 156 v. Chr.).

1. Altitalische Künstler.

Eucheir.
Diopos.
Eugrammos.
Vulcanius von Veji.
Mammius.
Damophilos und Gorgasos.
Cai. Ovius, lebend um 250 v. Chr.
C. Pomponius.
C. Rupius.
Calenus Canolejus.

VIII. Restauration der griechischen Bildkunst in Rom und Italien (155 bis 30 v. Chr.).

1. Künstler, welche der Restaurationsperiode der griechischen Bildkunst in Rom angehören.

Antäos, Kallirenos, Pythokles, Pytheas, Kallistratos um d. J. 152.
Timarchides.
Polykles, Dionysios, Söhne und Schüler des Timarchides.
Timokles, Timarchides jun. Söhne und Schüler des Polykles.

2. Athenische Künstler in Rom und Italien nach dem Beginne der Restauration.

Apollonios, Nestor's Sohn (s. Torso).
Apollonios, Sohn des Archias.

Apollonios (von unbekannter Herkunft).
Kleomenes, Sohn des Apollodoros (Mediz. Venus).
Kleomenes, Sohn des Kleomenes (der sogen. »Germanikus«).
Kleomenes (der Künstler der »Thespiaden«).
C. Avianius Evander, Zeitgenosse des Cicero.
Diogenes, Zeitgenosse des Agrippa (Karyatiden).

Glykon (Herkules Farnese).
Antiochos.
Kriton.
Nikolaos.
Salpion (Taufbecken von Gata).
Sosibios.

3. Kleinasiatische Künstler in Italien nach dem Beginne der Restauration.

Agasias, Sohn des Menophilos aus Ephesus.
Agasias, Sohn des Dositheos aus Ephesus (Borghesische Fechter).
Herakleides, Arneios } aus der Familie und Schule des Agasias.
Archelaos, Sohn des Apellonius von Priene (Künstler der »Apotheose« Homer's im brit. Museum).
Aristeas, Papias } aus Aphrodisias in Kleinasien (Centauren aus schwarzem Marmor im Kapitol. Museum).
Zenon, Sohn des Attinas.

Menestheus.
Atticianus.
Eutyches.
Q. Julius Miletus.

4. Berühmte Künstler von eigenthümlicher Richtung im letzten Jahrhundert vor Christo zu Rom bis auf Nero (80 v. Chr. bis 60 n. Chr.).

Pasiteles.
Stephanos.
Menelaos.
Arkesilaos.
Coponius.
Decius.
Zenodorus.

6. Athenische Künstler, welche um diese Zeit in Griechenland lebten.

Eubulides.
Eucheir.
Eubulides jun.
Hephästion, Sohn eines Myron (nicht des berühmten).
Hephästion, Sohn des Demophiles.
Adamas und seine Söhne Dionysodoros, Mosschion und Adamas.
Leochares der Jüngere.
Kephisodoros.
Sophron.
Menodoros.
Phädros.
Eutychides.
Artemon.

VIII. Künstler der Kaiserzeit von Titus bis zu den Antoninen (70 bis 160 n. Chr.).

Agesander, }
Polydorus, } die Künstler des Laokoon aus Rhodus.
Athenodorus, }
Menophantos (Venus in Troas).
Aulus Pantulejus } unter Hadrian.
Xenophantus }
Zenas.
Ammonios, } Söhne eines Phidias.
Phidias, }

Berichtigungen.

Th. I., S. 90, Zeile 20 ff. sind die Worte: »von Fellows neuerdings« — zu streichen; und statt: »zu London« zu lesen: noch daselbst.

Ebendaselbst Z. 22 ist die Bezeichnung der dort erwähnten Skulpturen als »Lycische«, eine Verwechselung und zu tilgen. — Ueber die Lycischen Skulpturen von der alten Stadt Xanthos in Lycien, und den Theil derselben, welcher sich zu London im Nationalmuseum befindet, findet man die nöthigen Nachweisungen in Ottfried Müller's Handbuch der Archäologie der Kunst. 3. Ausg. S. 70—72.

Ebendaselbst S. 202. Die Nachricht über den Untergang des mit einem Theile des Elgin'schen Raubes beladenen Schiffes ist nicht ganz richtig. Ein wohlwollender Leser des Torso schreibt mir darüber: »Nach dem Berichte des Sir H. Ellis in seiner Schrift: The Elgin and Phigalean Marbles, London 1846 p. 7, wurden durch Lord Elgin drei Schiffe von Athen abgesendet, darunter zwei mit Kunstwerken beladen. Eins der letzteren, der »Mentor«, scheiterte. Aber durch Taucher von den Inseln Kos und Kalymna wurden sämmtliche Kunstwerke wieder heraufgebracht. Die Kosten betrugen 5000 Pfd. Sterling.«

Ebendaselbst S. 222, Z. 8 von unten. Statt »Ilissos« ist zu setzen: sogen. Theseus.



